

Sentimento da Dor na poesia de Camilo Pessanha e a sua relação com a poesia sínica

Hu Wenlei

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses

Janeiro de 2021

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica de Helena Barbas, professora na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Nova de Lisboa.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Dissertação de Mestrado é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

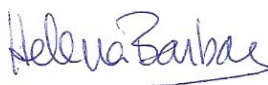


[Hu Wenlei]

Lisboa, 22 de Fevereiro de 2021

Declaro que esta Dissertação de Mestrado se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),



[Helena Barbas]

Lisboa, 22 de Fevereiro de 2021

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, suporte da minha vida, que está sempre a encorajar-me nos momentos difíceis, pela orientação que me dá e pelo amor incondicional, pelo perdão aos meus erros e pela compreensão, a ela apresento a minha eterna gratidão.

À minha orientadora, Professora Doutora Helena Barbas, pelos seus dotos ensinamentos, pela disponibilidade e paciência infinita, por todo o apoio prestado e confiança dada, pelo aconselhamento permanente e indispensável na construção e escrita da dissertação, pelas conversas estimulantes sobre o trabalho, pelas traduções de francês para português, pela generosidade, amabilidade e pela amizade, para quem não há agradecimentos que chegam.

Ao Professor Doutor Gustavo Rubim, que me ensinou a gostar da análise de poesia e me apresentou às obras de Camilo Pessanha, pela disponibilidade e amabilidade dispensada, pela amizade e pelo incentivo, pelas contribuições bibliográficas, pela troca de ideias sobre a relação de Pessanha com a China, a qual se revelou decisiva para este trabalho.

Ao Professor Paulo Franchetti, pelas valiosas contribuições bibliográficas.

A todos professores dos programas de Mestrado em Estudos Portugueses, em especial ao Professor Fernando Cabral Martins, pelos valiosos ensinamentos, e à Professora Teresa Araújo, pela gentil ajuda.

À Zhang Rui, pelas risadas, pelas conversas animadas, pelo companheirismo e pela compreensão, quem me tem apoiado nesta longa jornada.

À Liu Jinyan, pela imensa ajuda no processo de recolha dos documentos, pelas conversas estimulantes e apoios constantes.

Ao Rogério Cruz, pelas conversas e ajuda, e aos amigos Francesca, Ersi Lia, Lúcia, Daniel, Morgana, companheiros de casa Alpenduradas.

Aos amigos de longos anos, especialmente Chen Yaxuan, Duan Weichang e Zhang Haofei, pelas conversas e pela amizade eterna.

Um grande bem-haja a todos.

Sentimento da Dor na poesia de Camilo Pessanha e a sua relação com a poesia sínica

Hu Wenlei

RESUMO

A presente pesquisa é dedicada à poesia de um dos maiores poetas do *Fim-de-Século* português Camilo Pessanha, tendo em vista o seu interesse em abordar os temas e símbolos relacionados à Dor, na tentativa de mostrar que a poética de Pessanha em muito supera a imagem emblemática do Simbolismo e Decadentismo que perpassam os finais do séc. XIX. Ao propor uma obra que em muitos aspectos se aproxima da escrita simbolista, Pessanha preserva, todavia, a sua identidade e originalidade próprias, como também a sua vontade de demonstrar, em vários aspectos, o seu gosto pela Poesia Clássica Chinesa, transparecido nos poemas e prosas. Para tanto, por um lado, atenta-se aos traços biográficos do poeta, muito pouco consentâneos com a sua hiper-sensibilidade e saúde frágil, a ver como estes, indelevelmente, continuaram a burilar uma Dor angustiosa na mundividência do poeta e, por consequência, na poesia de Pessanha; por outro lado, busca-se identificar os princípios formais e o uso de sintaxe, para além de temas e símbolos, que em conjunto são significativos para a produção do valor intrínseco da poética de Pessanha, para verificar como neles se encontram especificidades, semelhanças e divergências com os poemas chineses, cuja linguagem, ao lado da filosofia e estética, o nosso poeta tanto admirava.

A partir do diálogo entre a poética de Camilo Pessanha e a Poesia Clássica Chinesa, tenta-se, pois, cotejar modos e níveis de intertextualidade entre os poemas selecionados de **Clepsydra** e a sensibilidade poética de Li Bai (710-762), Meng Hao Ran (689-741) e Li Shang Yin (813-858), poetas da Dinastia Tang (618-907 d.C.). Propõe-se ainda, quando oportuno, contribuir com uma tradução pessoal, o que igualmente concorrerá para divulgar e enriquecer o espólio da Poesia Chinesa em português.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Pessanha; Dor; Simbolismo; Poesia Clássica Chinesa; Filosofia Chinesa

ABSTRACT

This research is dedicated to the poetry of one of the greatest Portuguese poets of the *fin de siècle* – Camilo Pessanha, considering his interest in addressing the themes and symbols related to Pain, in an attempt to show that the poetics of Pessanha far surpasses the emblematic image of Symbolism and Decadentism that permeate the end of the century XIX. Having proposed a work that in many aspects approaches the symbolist writing, however, Pessanha preserves his own identity and originality, as well as his personal taste for Chinese Classical Poetry, which can be found in his poems and proses in various aspects. Therefore, the present research explores, first of all, the biographical traces of the poet, which is out of tone with his hyper-sensitivity and fragile health, to see how these experiences indelibly tinged the poet's worldview and his poetry with Pain. Meanwhile, the study will identify the formal principles and the use of syntax, as well as the themes and symbols (which are significant for the production of intrinsic value of Pessanha's poetics), to verify how specificities, similarities and divergences in relation to Chinese poems meet together in his poetry, considering that the language of Chinese classical poetry, alongside its philosophy and aesthetics, is part of the tradition that our poet admired so much.

Giving the studies of dialogue between the poetry of Camilo Pessanha and Chinese classical poetry, the purpose of this research is to understand modes and levels of intertextuality between the selected poems from **Clepsidra** and the poetic sensitivity of Li Bai (710-762), Meng Hao Ran (689-741) and Li Shang Yin (813-858), poets of the Tang Dynasty (618-907 AD). This study also aims to contribute with a personal translation of poems, which will also help to spread and enrich the collection of Chinese Poetry in Portuguese language.

KEYWORDS: Camilo Pessanha; Pain; Symbolism; Classic Chinese Poetry; Chinese Philosophy

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Conhecimentos fundamentais.....	7
I. 1. Vida e obra – entre glória e “infamação”	7
I. 1.1. Traços biográficos: polémicas	14
I. 1.2. Livro	26
I. 2. Poética de Pessanha	30
I. 2.1. Poesia como actividade poética.....	32
I. 2.2. Questão da Poesia Simbolista.....	35
I. 2.2. “Uma poesia do fim”	49
Capítulo II: Relação com a China - Intertextualidade	56
II. 1. Entrada textual da China	57
II. 2. Contacto com a Poesia Clássica Chinesa.....	67
II. 3. Questões à volta da Dor.....	71
II. 3.1. Desejo doloroso: sentimento presidido pela avareza	73
II. 3.1.1. «Imagens que passais pela retina»	81
II. 3.1.2. Cruzamento com referências orientais.....	87
II. 3.2. Posição de ambivalência da Dor	99
II. 3.2.1. «Depois da luta e depois da conquista».....	99
II. 3.2.2. «Porque o melhor, enfim».....	105
II. 3.2.3. «Queda» e «Desce por fim...».....	107
II. 3.2.4. «Quando voltei encontrei...».....	109
II. 3.2.5. «Vida».....	110

II. 3.2.6. «Branco e vermelho»	118
Conclusão.....	127
Bibliografia	131

Introdução: polémicas em torno da **Clepsydra**

Camilo Pessanha (1867-1926) é um dos poetas portugueses de grande calibre do *Fim-de-Século*, ao lado dos nomes como Cesário Verde, António Nobre e americano Walt Whitman que, antes do período modernista, escreveram um único livro de poesia.¹ Igualmente a estes poetas da não-edição, a poesia de Camilo Pessanha houve um processo moroso de fixação editorial. Falo das edições de 1920, 1945, 1956 e 1969, tomadas pela família Castro Osório, cujo critério editorial tinham gerado confusões a respeito da melhor forma de apresentar a poesia de Pessanha, autor predilecto dos poetas modernistas portugueses conceituados, juntamente com António Nobre, Cesário Verde, Guerra Junqueiro, Antero de Quental, entre os outros.

Ora, desde os elementos conteudísticos até os paratextuais, a poesia de Camilo Pessanha oferece-nos riquíssimas possibilidades de abordagem. No que diz respeito à questão de interesse editorial, as polémicas geradas são várias. Por um lado, devido ao excesso de liberdade na elaboração e, por conseguinte, à falta de qualidade do trabalho editorial da **Clepsydra** no séc.V, os ensaístas como Danilo Barreiros, Paulo Franchetti, Gustavo Rubim e Tiago Clariano apontam para a necessidade de fazer um esforço crítico de lidar com as várias edições inadequadas da obra, na tentativa de mostrá-las traídas, para depois encontrar vestígios, nas escritas e registos biográficos do poeta, do que seria a intenção e desígnio do poeta para o livro². Por outro lado, a fixação textual também é um problema em relevo. Nota-se que a confusão do texto poético de Pessanha não se deve completamente ao problema filológico nem aos critérios de selecção editorial – factores posteriores ao nascimento dos poemas – mas sim já surge ao momento em que os poemas vêm a luz, pois o modo predilecto de Pessanha da comunicação literária – declamá-los em cafés e saraus – já torna a concretização dos seus versos em registos de escrita muito complexa, de modo a gerar

¹ Refere-se ao *Livro de Cesário verde, Só, Leaves of Grass*.

² Entre os outros críticos, encontramos António Valdemar (*Diário de Notícias*, 7 de setembro de 1967), quem critica asperamente que João de Castro Osório “se julgava com o exclusivo de Camilo Pessanha” como se tratasse de “um mogardio”. Do mesmo modo Pedro da Silveira e Alfredo Margarido denunciam e condenam os “deslizes” de João de Castro, e consideram os injustificáveis. cf. Danilo Barreiros, Camilo Pessanha Sinólogo NOT, disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1835> [acedido em 7 de Jan, 2021]

dificuldades interpretativas tanto na compreensão quanto na memória dos interlocutores. A aparente hesitação na fixação textual do poeta também conduz a atenção do leitor à questão de ordem psicológica. Tiago Clariano, quando investiga os temas na poesia de Pessanha (i.e. «Imagens que passais pela retina»), supõe que é possível o poeta ter problema com a fixação das coisas – pelo menos, da estrutura e variantes vocabulares dos versos (CLARIANO, 2017a: 1).

De ordem biográfica, os trabalhos críticos em torno de Pessanha destacam-se por estudo exaustivo dos lances factuais. Entre os textos fundamentais, António Dias Miguel comparece com *Camilo Pessanha: Elementos para o estudo da sua biografia e da sua obra* (1956), enquanto João Gaspar Simões é autor de outro livro: *Camilo Pessanha: a Obra e o Homem* (1967). Paulo Franchetti fez um estudo rigoroso e interessado em desmitificar as fantasias em volta da vida do homem, comparecendo com o livro: *O Essencial sobre Camilo Pessanha* (2008). Celina Veiga de Oliveira comparece com um livro de interesse profissional: *Camilo Pessanha: O Jurista e o Homem* (1990). Dentro duma perspectiva mais moderna da crítica literária, as considerações exteriores à poesia não são indispensáveis para nos entendermos a poesia, pois o que torna um texto na poesia não tem a ver com a vida do poeta, mas o poético que faz o texto se realizar poeticamente. Porém, ao lado dos elementos conteudísticos e dos formais, uma pequena parte consagrada ao estudo da biografia pode ajudar na nossa compreensão da poesia riquíssima da **Clepsydra**, especialmente aqueles fragmentos biográficos tematicamente relacionados com alguns símbolos nos seus versos. É como diz Esther de Lemos na tese de licenciatura: se alguma coisa digo do homem é porque não podemos, apesar de tudo, esquecer que por detrás da obra de arte está sempre aquele que a viveu (LEMOS, 1981: 14). Em alguns momentos também nos interessará em desvelar os preconceitos que à volta da obra sempre vagueiam (i.e. no caso das edições de João de Castro Osório³), o que na altura foram insidiosamente propagados durante o processo editorial, e continuando a ter influências na crítica da obra de Camilo (CLARIANO, 2017b: 2).

³ A medidas de selecção pérfida dos poemas de Pessanha tomadas pela família Osório são reveladas nos textos introdutórios das edições de 1945, 1956, 1969: para atrair a si os louros da publicação de um poeta ainda não-descoberto, João Osório (por questão de amizade é chamado “sobrinho” por poeta) forja uma mitologia dizendo que o poeta é ignorado pelo meio literário (o que é falso, tendo como prova a carta entre Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro) e tem um carácter abúlico, através do emprego de um vocabulário que denomina o seu trabalho como missão sagrada de salvamento (2017a: 6).

Temática e estilisticamente interessado, Esther de Lemos comparece com um livro já lembrado: *A Clepsydra de Camilo Pessanha* (1981), que constitui um estudo prosaico com impressões rápidas e reflexões subjectivas sobre o fenómeno literário “naquilo que lhe é específico, sem história e sem biografia – só enquanto obra de arte verbal” (LEMOS, 1981: 14). Destaca-se ainda o ensaio lúcido de Oscar Lopes, *Camilo Pessanha: O Quebrar dos Espelhos* (1970) onde é desenvolvido um estudo de problemática simbolista do poeta português, o único que entre as influências de António Nobre e de Eugénio de Castro que estavam em voga, procurou o seu caminho para a poesia autonomamente e constitui uma viragem renovadora operada pela riqueza simbólica nos versos bem na linguagem poética de um Verlaine ou de um Mallarmé. Neste ensaio, também nos interessará aquilo que apresenta de mais relevante sobre a dor: o lírico amoroso, a angustiosa solidão moral, o sofrimento procurado, a excitação nervosa, a existência descolorida, longínqua, desenraizada.....⁴

Em alguns momentos nos interessará igualmente a análise de alguns textos antológicos de Pessanha, bem como as cartas e textos teóricos, e estamos a pensar em *Camilo Pessanha: Prosador e Tradutor* (1992) organizado por Daniel Pires.

Como este trabalho visa investigar a poética de Camilo Pessanha, no sentido de desmascarar a impressão emblemática porém simplificada de Simbolista e pessimista na compreensão da poesia dele, e propor uma outra leitura que se dialoga com a Poesia de idioma sínico, temos de ter, em primeiro, cuidados especiais com critérios de comparação. Portanto, no presente trabalho, não se prende apresentar o autor da **Clepsydra** como “influenciado” pela literatura chinesa pelo simples facto de ser ele um interessado ou admirador da cultura chinesa (atitude que num programa intencional poderia ter, no intuito de resolver a questão antecipadamente), nem se aplaude de traçar as ideias que reforçam a imagem estereotipada de ser ele um Verlaine aportuguesado, e representante da imagem espiritual nascida numa Europa “imarcescível” e eterna (como Derrida descrevia a respeito deste orgulho de ser um intelectual europeu)⁵. Espera-se, assim, mostrar como Pessanha,

⁴ Descrição inspirada nas qualidades resumidas por Álvaro Maia, no que se toca às características do Romantismo com o espírito decadente. In *Literatura de Sodoma* (1923).

⁵ Para Camilo Pessanha, a arte da Europa tem imarcescível e transcendente beleza, enquanto a dos outros lugares são inferiores. Se pôr de parte a sua admiração pela cultura e arte chinesas, esta atitude de Pessanha parece revelar uma identificação cultural interiorizada pelos muitos intelectuais europeus. A respeito disso, Derrida pondera: “Europe is not only a geographical headland or heading that has always given itself the representation

vivendo numa época em que florescem os pensamentos positivistas e decadentistas, procurava (embora com certo insucesso) livrar-se das crenças arraigadas no *Zeitgeist*⁶ e no que se toca à estética, embora seja válida a inserção da poesia de Pessanha em certas coordenadas do Simbolismo, dar um passo além dele, estabelecendo pontos de contacto possíveis com poesias e filosofia chinesas. Aqui estamos a pensar no Budismo e Taoísmo, bem como nos poemas chineses de Li Bai (710-762), Li Shang Yin (813-858) e Meng Hao Ran (689-741). Entre os poemas da **Clepsydra**, escolhemos «Imagens que passais pela retina», «Quando voltei encontrei os meus passos», «Vida», «Vermelho e Branco» etc. Depois, temos igualmente o cuidado da selecção textual da poesia de Pessanha, dado que a **Clepsydra** não constitui um todo organizado e fechado, mas um projecto poético que recorre à imagem da água para mostrar a dissipação do sujeito frente à passagem do tempo – livro que, nas palavras de Paulo Franchetti, “não existe como desenho sequencial significativo, e nem sequer existe como conjunto avalizado por uma clara assunção autoral.” (FRANCHETTI, 2007: 216), e o seu autor ao longo da vida fez emendas na poesia, nem antes da morte revelou nenhum interesse em que a obra fosse devidamente publicada. Considerando isso, não queremos buscar perigosamente nas primeiras edições do livro os poemas a analisar, pois assim correrá o risco de incrementar o grau de confusão na interpretação e fruição da poesia⁷.

No presente trabalho, os poemas seguirão a ordenação original, em especial no que se toca aos factores textuais e para-textuais (i.e. as ordens de verso e de componentes dípticos, a fixação dos títulos etc.). Digamos “original”, quer dizer, a forma de apresentação do texto

or figure of a spiritual heading, at once as project, task, or infinite – that is to say universal – idea, as the memory of itself that gathers and accumulates itself, capitalizes upon itself, in and for itself. Europe has also confused its image, its face, its figure and its very place, its taking-place, with that of an advanced point, the point of a phallus if you will, and thus, once again, with a heading for world civilization or human culture in general. The idea of an advanced point of *exemplarity* is the *idea of the European idea*, its *edos*, at once as *arché* – the idea of beginning but also of commanding [...] – and as *telos*, the idea of the end, of a limit that accomplishes, or that puts an end to the whole point of the achievement, right there at the point of completion.” (1992: 24)

⁶ Com isso designamos o conjunto de teorias científicas e materialistas dos séculos XIX e XX.

⁷ Para o autor de *O rapto da Clepsydra* (2017), a maior violação ocorre nas edições de João de Castro Osório a partir de 1945: “As origens dos novos poemas são fantasmagóricas, apesar de atestáveis, a qualidade de alguns poemas decresce com a progressiva actualização ortográfica, conjuntos poéticos (dípticos) são separados ou a sua ordem alternada, a ordem de alguns versos é desrespeitada (no poema “Violoncelo”, de todos os poemas!), poemas sérios são considerados “paródicos” e fragmentos de poemas são considerados como autênticos poemas ou partes de conjuntos poéticos, como se o editor forçasse as peças de um puzzle a servirem-se umas às outras.” (2017: 6)

coincide com a indicação do poeta (descoberta nas cartas aos amigos e notas no seu caderno de poesia), tendo em conta que quanto mais próximos estivermos da ortografia, sintaxe e semântica dos seus autógrafos confiáveis (respeitando a ordem cronológica)⁸, mais próximo estaremos da chave para a interpretação da poética do respectivo autor – não obstante admitir que os poemas de Pessanha nunca são fixos nem ordenados definitivamente de que não pudesse livrar (CLARIANO, 2017a: 16). Tendo em conta os estudos magistralmente elaborados no meio da floresta das investigações, sempre que os poemas são citados, é para as páginas da edição crítica de Paulo Franchetti⁹ e o seu ensaio crítico¹⁰, ou da tese de Tiago Clariano que nos remetemos, dado que a consciência da tarefa que lhesurgia no respectivo trabalho era apresentar versões da poesia fundamentadas em manuscritos do poeta, imunes das interferências infíeis¹¹.

Temos um suporte teórico nesta escolha. Convém lembrar-se do que Nelson Goodman (1906-1998) diz acerca da mudança significativa na obra literária devido a uma simples troca

⁸ Com bases nos dados que temos hoje, sabe-se que foi pedido ao poeta que, durante a curta estadia em Portugal entre 1915 e 1916, registasse dezoito poemas quanto se lembrasse, e enviasse uns quantos para futura edição. O poeta guardou as composições na memória, às vezes recitá-las aos amigos, às vezes lhas enviar os autógrafos pelos postais e cartas. Existe ainda um caderno de poesia, descoberto por Danilo Barreiro em 1946, em Macau (o que é acessível através da reprodução fotográfica publicada pela *Revista de Cultura*, Macau, 1990). Isso comprova que o poeta não é tão abúlico e demissionário como descreve João Osório. Ele registou e corrigiu, por escrita, os seus poemas publicados e inéditos (outros meros fragmentos), com indicações na margem que unem alguns como dípticos ou anotações como “Limpa” ou “Definitiva”, para indicar o estado de completude ou a preferência do poeta por uma determinada versão, enquanto alguns transcritos de memória para amigos trazem somente, de regra, anotações “de memória”, inclusive os autógrafos de 1915-1916. (CLARIANO, 2017b:13) (FRANCHETTI, 2007)

⁹ A edição crítica é publicada pela editora Relógio D’Água em 1995. Afirmando que Pessanha não indicava qualquer desejo de ordenação temática ou formal na apresentação dos poemas, na edição de Paulo Franchetti, o editor alinhou os poemas apenas de forma cronológica, “segundo a data da primeira notícia que temos deles, seja autógrafo datado, referências de terceiros ou primeira versão impressa.” Ademais, levado por uma lógica “poética” de observar no título da **Clepsydra** “o corpo necessariamente espectral de um livro que aceita [...] o emblema anacrônico do tempo medido pelo correr da água” (cf. Gustavo Rubim), Franchetti continua a adoptar o nome **Clepsydra** para denominar o conjunto dos textos recolhidos no livro. (2007)

¹⁰ «Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha» (2001).

¹¹ cf. Paulo Franchetti: “[...] João de Castro Osório honestamente admite, em vários momentos, que interferiu nos poemas, corrigindo a pontuação, a métrica e a euforia, e também acrescentando títulos. Além disso, como referi há pouco, esse editor alterou, de edição para edição, o número e a sequência dos poemas, sempre em nome de um desenho significativo que alegava ter sido sugerido ou indicado verbalmente por Pessanha nos idos de 1915 ou 1916.” Disponível em <https://paulofranchetti.blogspot.com/2012/05/editarcamilo-pessanha-metodo-e-de.html> [acedido em 7 de Jan, 2021]

dos símbolos diferenciados: “Uma obra literária [...] não é a classe de conformidade de um texto, mas o próprio texto ou roteiro. [...] E a identificação da obra de instância a instância é assegurada pelo fato de que o texto é um personagem em um esquema notacional - em um vocabulário de símbolos sintaticamente disjuntos e diferenciados. Mesmo a substituição de um carácter num texto por outro carácter sinónimo (se algum puder ser encontrado numa linguagem discursiva) produz um trabalho diferente¹² (*apud* CLARIANO, 2017a: 16).” Para filósofos quem promovem nominalismo como Goodman, a identificação de uma obra literária não é garantida por aqueles que acompanham o texto, ou seja, pelos factores periféricos (leituras, declamações, comentários, paródias, musicalizações, ou elementos pre-textuais, para-textuais), mas sim o texto em si, ou melhor, o seu manuscrito.

A partir da análise dos poemas, será abordado o modo com que Camilo Pessanha se prende à tendência simbolista de alçar a poesia à condição da música, cuja linguagem é considerada mais propícia para revelar os conteúdos que traduzem aquilo que se chamava de “ritmo essencial”. Investigamos esta opinião, uma vez que, de facto, a poesia de Pessanha estabelece flagrantes relações com os estilos de Simbolismo. Ademais, a sua poesia pretende, do mesmo modo que a música directamente chega à interioridade do ouvinte, conduzir o leitor através das imagens sonoras ao espaço privilegiado da alma, e a sua linguagem eurítmica, hipnotizante e sugestiva, que explora ao máximo as sinestésias e metáforas, as aliteraões e ressonâncias, está a serviço da abordagem de temas e símbolos relacionados à Dor, característica que embora tenham em comum “poetas malditos”, é moldurada pelo seu próprio estilo, possivelmente inspirado a certa altura no pensamento budista e taoista. Digamos que a poesia de Pessanha é simbolista, mas não só, pois ela preserva a sua identidade e originalidade, e mostra um interesse ímpar pela Poesia Clássica Chinesa. Levanta-se assim a hipótese de que Camilo Pessanha era, provavelmente, um poeta que deixa o seu conhecimento sobre a China (seja obtido pelas leituras, seja pelas experiências no dia-a-dia) reflectido nos seus poemas de maturidade, comportamento sincrónico com a rescrita dos seus poemas levada pelo furor perfeccionista e pela vontade de renovação da experiência.

¹² O original: “A literary work [...] is not the compliance-class of a text but the text or script itself. [...] and identification of the work from instance to instance is ensured by the fact that the text is a character in a notational scheme – in a vocabulary of syntactically disjoint and differentiated symbols. Even replacement of a character in a text by another synonymous character (if any can be found in a discursive language) yields a different work.” Tradução em português minha.

Para tanto, na primeira parte do ensaio, atentaremos à relação entre o sujeito, a sua vida e a linguagem, sendo incontornável referir aos traços biográficos do poeta, cujas vicissitudes são pouco consentâneas com a sua hiper-sensibilidade e saúde frágil, a ver de que forma eles continuaram a burilar uma Dor angustiosa na mundividência e na linguagem de Pessanha e, por consequência, na sua poesia¹³; em seguida, busca-se entender o seu projecto de edição da *Clepsydra* e identificar os princípios da poética de Pessanha, a ver quais são os elementos cruciais para a produção do valor intrínseco e o funcionamento dos “poetic devices” do poeta. Na segunda parte, faremos uma abordagem à questão da representação da dor na poesia camiliana, tendo como referência vários poemas maduros em que se pode ver os temas e símbolos evocativos dos sentimentos dolorosos diferenciados, bem como se encontram especificidades, semelhanças e divergências em relação aos poemas chineses, cuja forma particular de utilizar a linguagem, traspassada pela filosofia e estética orientais, o poeta português finissecular admirava sobremaneira.

I. Conhecimentos fundamentais

I.1 Vida e obra – entre glória e “infamação”

Embora o poeta amado pela geração de *Orpheu* morra em 1926, e decerto pouco preocupado com eventual posteridade dos seus poemas, bem como as humilhações e o esquecimento, a situação do relativo olvido de Camilo Pessanha a que Esther de Lemos se refere e João de Almeida nos recorda, modifica-se a partir dos anos de mil novecentos e oitenta e noventa.

É João Paulo Barros de Almeida, na sua tese de doutoramento, quem chama a atenção para uma observação de Esther de Lemos: Camilo Pessanha seria “talvez o menos conhecido e estudado dos grandes poetas portugueses” (LEMOS, 1981: 9). O trecho é citado da segunda edição de *A Clepsydra de Camilo Pessanha* (1981), tese de licenciatura ligeiramente refundida que se transformou em livro. Se um ensaio rematado pelos anos 50 já está

¹³ É de notar que não estamos a afirmar uma dependência entre vida e obra, muito menos a reduzir os aspectos literários da obra às características de vida do autor. Queremos somente indagar possíveis relações entre a vida e a obra do poeta, contribuindo para enriquecer a experiência da leitura.

desactualizado, pensamos, naturalmente, que o descuido na recepção da obra de Pessanha vai melhorando com o passar do tempo, embora algumas interpretações posteriores continuem a provar que o poeta português não tem sido estudado com muita profundidade. Definindo-o como uma personagem emblemática, o “Verlaine português” e simbolista perfeito, os críticos brasileiros Andrade Muricy e Álvaro Cardoso Gomes tecem elogios ao poeta finissecular de modo a destacar o seu estatuto de “legítimo herdeiro de Verlaine”, que acaba por refortalecer o mal-entendido de Pessanha no conhecimento público¹⁴. Os estudos de Cristine Pâris-Montech e Paulo Franchetti investigam mais algumas razões relacionadas à interpretação equivocada sobre Pessanha: o desregramento da vida privada do poeta (“nada dado a afadigar pelos literários”); a figura do poeta sem escrita (teria apenas ditado poemas a alguns eleitos em circunstâncias íntimas); a prevalência da imagem do opiómano, como “metamorfose decadentista do *poète maudit*”, que terá simplificado a fruição da obra; e o ego de João de Castro Osório, que tenta monopolizar a interpretação do poeta, e “teria desencorajado outros especialistas a envolverem-se mais profundamente com a obra” (ALMEIDA, 2010: 7). Relativamente a esta última razão, quando lemos no livro de Bárbara Spaggiari: “pode parecer óbvio descobrir na obra de um poeta como Pessanha vestígios da sua biografia, pois todo o seu cancionário é a projecção do conflito consigo próprio e com o mundo” (SPAGGIARI, 1982: 16); ou quando encontramos um Pessanha descrito como: “alucinado e andrajoso, vagueando pelos antros de ópio”¹⁵ e que: “ele mostra o mundo sob óptica da ilusão, da dor e do pessimismo”¹⁶, continuamos a ver a influência da lenda traçada (uma espécie do tipo desistente) por João de Castro Osório e Francisco Penajóia, aos quais se deveu, em grande parte, o conhecimento corrente da obra de Pessanha (FRANCHETTI, 2008: 17).

Ao contrário do mito de “poeta desconhecido”, já nos anos de 1910, a figura de Pessanha tem um certo prestígio nos meios literários mais activos, e pode aferir-se esta

¹⁴ Citando Andrade Muricy e Álvaro Cardoso Gomes, Bruno Anselmi Matangrano no seu ensaio exemplifica os trechos que contribuem para consolidar a tradição de atribuir a Pessanha a alcunha “Verlaine português”. Veja *Camilo Pessanha revisitado: o “Verlaine português” à luz de Mallarmé*, São Paulo, pp.46-47.

¹⁵ In *Dez Cartas de um Pessanha na meia-idade*, de Luís Miguel Queirós, 29 de setembro de 2009, Público. Disponível em <https://www.publico.pt/2009/09/29/culturaipsilon/noticia/dez-cartasde-um-pessanha-na-meia-idade-241749> [acedido em 31 de dez, 2020]

¹⁶ In *Um Olhar sobre os Sentimentos de Camilo Pessanha*, de Camila Nogueira de Aguiar. Disponível em https://www.academia.edu/28892661/UM_OLHAR SOBRE OS SENTIMENTOS DE CAMILO PESSANHA [acedido em 31 de dez, 2020]

conclusão pelo facto de as duas revistas de Vanguarda – o 3º número de *Orpheu* e *Centauro* (ambas de 1916)¹⁷ - terem reservado um lugar com algum destaque para os seus versos. Para além disso, Fernando Pessoa, com 23 anos de idade, deixava testemunhos da influência que o autor nele exercera, declamando Pessanha como seu mestre, exaltando a sua obra por ter ensinado aos poetas: “a verdade de que ser poeta não é mister trazer o coração nas mãos, senão que basta trazer neles a sombra dele”. A admiração de Pessoa por Pessanha levava-o a endereçar uma carta, em 1915, pedindo-lhe autorização para a: “inserção, em lugar de honra, de alguns dos seus admiráveis poemas” no *Orpheu*. A revista não saiu, tanto quanto o seu destinatário nunca chegou a enviar uma resposta. Seja por o mestre ter tido mais em que pensar na altura (i.e. vicissitudes pessoais e profissionais), seja por se sentir desanimado por andar com os poetas da nova geração, nunca conhecemos ao certo a razão desta indiferença perante aquele pedido tímido. O que de facto sabemos é que a imagem de Pessanha se vai minorizando ao longo do tempo, até que a sua importância se reduza e o lave a cair numa situação de menoridade. Segundo João Paulo de Almeida, o fenómeno talvez possa ser explicado: “pelo gigantismo ofuscador do universo pessoano”; e sustenta-se, frequentemente, que a razão similar explicaria a menoridade dos autores dramáticos isabelinos contemporâneos de Shakespeare (ALMEIDA, 2010: 7-8).

Embora o poeta venha a ser no geral esquecido durante muito tempo, é ainda possível delinear algumas oscilações da sua fama, que se prendem com as tendências dominantes e condições culturais de cada geração ou época (ALMEIDA, 2010: 8). A este respeito, no livro *O Essencial sobre Camilo Pessanha* (2008), Paulo Franchetti assinala alguns grandes momentos em que ocorrem a “infamação” ou o “estorcimento” da imagem do poeta no eixo do tempo: a época logo após a sua morte e depois de ter publicado a primeira edição da **Clepsydra**. A primeira vaga de ataque é insidiosamente tecida por Francisco Penajóia e Guilherme de Castilho, e os textos do último até servem amplamente como base para a parte biográfica do volume *Camilo Pessanha*, de João Gaspar Simões (FRANCHETTI, 2008: 17):

A verdade é que os escritos correntes sobre a vida pública ou íntima de Camilo Pessanha constituem, na sua maior parte, um estranho buquê de fantasias insustentáveis – por

¹⁷ No final de 1916, o único número de revista trazia 16 poemas de Pessanha, e na época o editor era Luís de Montalvor.

obra não só de uma passiva incapacidade dos contemporâneos em absorver as suas extravagâncias, mas também do ódio activo que lhe sobreviveu. (*ibid.*)

Quando o poeta ainda era vivo, uma caracterização era indubitável: ele seria bom conhecedor da língua chinesa e respeitado coleccionador da arte. Nem mesmo esse ponto, porém, se fixou para a posterioridade, pois, logo após a sua morte, como herança das muitas inimizades que deixou na colónia, a sua imagem foi simplificada e rebaixada: pouco saberia sobre a língua e cultura chinesas, nem teria sido grande orador, ou magistrado. (*ibid.*: 14)

A segunda vaga de “estorcimento”, embora mais suave e menos maliciosa, ocorre quando, aos poucos, a caracterização do poeta feita por Ana de Castro Osório (e após a sua morte, por João de Castro Osório) ganha uma espécie de prestígio. Embora passasse grande parte da sua vida na China, entre 1915-1916, o poeta esteve em Lisboa e distribuiu vários manuscritos autógrafos pelos amigos, além de ter transcrito, pelo próprio punho, cerca de 18 poemas em casa de Ana de Castro Osório. Em 1916, como acima referido, saem na *Centauro* 16 poemas cuja publicação foi de enorme importância para a divulgação dos versos de Camilo Pessanha. Franchetti assinala um ponto que Pedro de Silveira noutra ocasião apontara: a *Centauro* representou “o ponto de partida para o conhecimento de Pessanha como um grande poeta” (*ibid.*: 44), havendo três pessoas em particular que se preocupam com o processo de circulação da obra de Pessanha por um ambiente mais vasto. A primeira, a notar, é o grande amigo do poeta, Carlos Amaro, que vai estabelecer uma espécie de elo de ligação entre o desinteressado poeta e o meio literário lisboeta, especialmente com a geração de *Orpheu*. Portanto, embora não haja publicação dos poemas de Pessanha na *Orpheu*, quem promove o “descobrimento” do poeta em 1916 foi ainda um homem desta geração, Luís de Montalvor, o editor da revista de então. Montalvor teve acesso aos documentos cedidos por Ana de Castro Osório, bem como a outros manuscritos com variantes. A Ana de Castro Osório, com quem Pessanha manteve elos de amizade durante toda a vida, foi confiada, pelo próprio poeta, a publicação dos seus versos tanto em revista, como em antologia. Dada a reputação estabelecida pela publicação de poemas na *Centauro*, a edição da **Clepsydra** por esta escritora vai ocorrer num momento em que a poesia de Pessanha já começa a ganhar visibilidade e consideração pela crítica. Porém, a fonte primária de difusão da imagem do “poeta sem escrita”, do “poeta demissionário”, começava também pela mesma mão, quando, num: “momento espectacular de uma história iniciada em declarações a amigos ou nas cartas que acompanharam os primeiros exemplares da **Clepsydra** enviados a jornalista em Portugal

e Brasil”, Ana Osório declara que o poeta é: “um tímido e misantropo”, “nunca escreveu um só dos seus versos”, e “só consente em dizê-los às pessoas de mais intimidade”. A escritora confessa ainda que, fatigada por ouvir alguém recitar versos seus deturpando-os e truncando-os, sem informar o poeta do seu plano, ela pede-lhe que lhe dite alguns versos seus, e guardou-os num caderno para a publicação posterior da **Clepsydra** – atitude que Franchetti denota algo de claudicante nesta pomposa declaração (*ibid.*: 40). Quanto ao papel de Ana de Castro ao longo dos anos em que exerceu a função de guardiã dos textos e editora do poeta, Franchetti comenta:

Muito se deve creditar de facto aos irmãos Ana de Castro Osório e Alberto Osório de Castro¹⁸ na publicação e conservação da obra de Pessanha. [...] a par do seu mérito como mantenedores da memória dos textos do poeta, devemos também debitar-lhes o extravio de umas tantas poesias em «forma definitiva», que Pessanha enviara em 1907 a Alberto Osório de Castro e que já não pareciam existir quando da edição de 1920. (*ibid.*: 47)

Já João de Castro Osório, filho da escritora, após a morte da mãe continua a considerar existir uma espécie de exclusividade sobre a obra inédita de Pessanha para a família Osório de Castro. As suas edições saíram nos anos de 1945, 1956, 1969, enquanto na primeira edição de 1920, não há registo da sua participação no projecto do livro. Apenas na segunda edição de 1945, então denominado de **Clépsidra**, “vai João de Castro Osório reivindicar os seus direitos de «salvador» da poesia de Pessanha”, reivindicação essa que se dá quando na sua última edição de 1969, serve como fundamento dos argumentos para justificar as intervenções arbitrárias no estabelecimento dos textos e fixação da ordem deles dentro do livro.

Nos anos 20, com a publicação dos seus versos na revista e a edição da antologia, embora seja ainda uma figura velada e estorcida, Camilo Pessanha acabou por ganhar o reconhecimento do seu mérito como poeta maior, cuja fama excede o âmbito de círculos intelectuais restritos de lisboetas. Citando João Paulo de Almeida, a irradiação do poeta na geração modernista é enorme. Para além da admiração já referida de Pessoa¹⁹, Mário de Sá

¹⁸ Irmão mais velho de Ana de Castro Osório, colega e grande amigo desde o tempo na universidade.

¹⁹ João Paulo Barros de Almeida, in *Sentimento e conhecimento na poesia de Camilo Pessanha*, 2010, pp.8. “Estas palavras que são nada bastam para apresentar a obra do meu mestre C. P. O mais que é tudo, Camilo Pessanha.”

Carneiro, em cuja poesia o peso do simbolismo decadente é mais evidente, não só rogou a Pessoa que lhe enviasse: “os violoncelos do Pessanha e o soneto sobre a mãe”²⁰, como também declarou que seria o livro: “imperial que reunisse os poemas de Camilo Pessanha, o grande ritmista”²¹. Ainda, o “Esfinje gorda” matizou veementemente “a furiosa graça” dos versos de Pessanha, e disse que “rodopiantes de Novo, astrais de Subtileza os seus poemas engastam mágicas pedrarias que transmudam cores e músicas, estilizando-as em ritmos de sortilégio”²². O mestre geracional, Camilo Pessanha, é considerado por António Ferro como o autor de um livro que é “um missal” e “um relógio” para “a alma de todos nós”²³.

Assim, mesmo que o poeta amado pela geração de *Orpheu* morresse em 1926 e decerto despreocupado com eventual posteridade dos seus poemas, bem como a desonra e o esquecimento, a situação de relativo “olvido” de Camilo Pessanha, a que Esther de Lemos referia e João de Almeida nos lembrava, modificou-se a partir dos anos oitenta e noventa. Entre os autores de renome, são de destacar Mário Cesariny (que escreveu no “Jornal de Letras e Artes” sobre a sua preocupação com o modo de representação póstuma da obra de Camilo²⁴) e Eugénio de Andrade, o seu assumido herdeiro: “Mas de todos estes poetas, [Pessoa, Pessanha, Cesário, Camões], creio que Camilo Pessanha é o único que amei em segredo como um mestre” (ALMEIDA, 2010: 9). Para gerações ainda posteriores, destaca-se o poeta revelado no século XXI, Manuel de Freitas, cuja poesia “está cheia de alusões a

²⁰ Numa carta enviada de Paris. In *Dez cartas de um Pessanha na meia idade*, por Luíz Miguel Queirós. Jornal Público, 29 de setembro de 2009. Disponível em <https://www.publico.pt/2009/09/29/culturaipsilon/noticia/dez-cartasde-um-pessanha-na-meia-idade-241749> [acedido em 31 de dez, 2020]

²¹ Quando deu resposta ao inquérito sobre “o mais belo livro dos últimos 30 anos” feito pelo jornal “República”. In *Camilo Pessanha. A memória que desliza sem ruído pela eternidade*, por Diogo Vaz Pinto. Jornal I, 6 de Março de 2016. Disponível em <https://ionline.sapo.pt/artigo/499733/camilo-pessanha-a-memoria-que-desliza-sem-ruído-pela-eternidade?seccao=Mais> [acedido em 31 de dez, 2020]

²² *Op. Cit.* Diogo Vaz Pinto, *ibid.*

²³ António Quadros em *Introdução biográfica e crítica*, in *Obras de Camilo Pessanha, Clepsidra e poemas diversos*. Introdução biográfica e crítica, 1988, pp.43. “A nossa geração tem um missal. Saiu o livro de Camilo Pessanha. A alma de todos nós, desnorteada, tem, enfim, um relógio.”

²⁴ *Apud.* Tiago Filipe dos Santos Soares Valente Clariano In *Clepsidra libertada*, 2017, pp.39.

Pessanha”, como a desse seu título do livro “Pedacinhos de Ossos” que buscou no vaivém da maré furiosa onde fica despedaçada a naufraga amante – Vênus²⁵.

Hoje, em Macau, Camilo Pessanha jaz num túmulo difícil de encontrar no Cemitério de São Miguel Arcanjo, com uma lápide escrita em chinês - já nem uns “pedacinhos de ossos” que lembrem o homem intransigente e desconforme com o meio mesquinho da comunidade portuguesa de Macau de então. Lembra-nos Diogo Vaz Pinto que o investigador Luís Sá Cunha conta à agência de notícias portuguesa como havia uma certa peregrinação à campa de Camilo Pessanha – “que funcionava como uma lavagem moral interior” – realizada por poetas e escritores, ou qualquer pessoa ligada às letras, antes do termo dos 442 anos da administração portuguesa do território chinês, em 1999²⁶. O fenómeno curioso faz lembrar outra figura emblemática na história portuguesa: o poeta nacional Luís de Camões. Em 7 de junho de 1924, num dos últimos textos de Pessanha, ao falar da “Gruta de Camões” – hoje o modesto jardim de Macau - o poeta finissecular a considerou, no interior da Cidade do Nome de Deus, uma espécie de “Santuário Nacional – pan-lusitano”, e notou que “nenhum português absolutamente, nenhum estrangeiro de mediana instrução vem a Macau, mesmo de passagem, cujo primeiro cuidado não seja o de irem em romagem a esse recinto sobre cujo solo é tradição que pousaram os pés do poeta máximo de Portugal” (PIRES, 1992: 301). Pode ser desenhado um paralelo, quase metonímico, entre a grandeza dos dois poetas: ambos celebrados pelos portugueses saudosos exilados no Extremo-Oriente, renovadores da língua portuguesa e que passaram a ser largamente conhecidos após a morte, só que, em Macau, Camilo Pessanha é ainda hoje uma figura quase esquecida entre o grupo minoritário de portugueses, que perfazem 4 mil, e de entre esses o número ainda mais escasso dos que leem poesia. Mesmo em Portugal, o nome do poeta excêntrico continua a ser um segredo: “dito baixo ao ouvido, de geração em geração, por muito poucos”, circulado dentro de uma camada restrita de letrados e estudiosos, e muitos não têm o hábito de se dedicar a Camilo Pessanha, segundo afirma Carlos André²⁷.

²⁵ “Róseas unhinhas que a maré partira.../ Dentinhos que o vaivém desengastara.../ Conchas, pedrinhas, pedaços de ossos...”

²⁶ *Op. Cit.* Diogo Vaz Pinto, *ibid.*

²⁷ Professor do Instituto Superior Técnico de Macau. *Op. Cit.* Diogo Vaz Pinto. “Carlos André, presidente do Centro Pedagógico e Científico de Língua Portuguesa de Macau, nota que, além do carácter minoritário da

O próprio Camilo Pessanha decerto não se importaria com o esquecimento nos dois territórios, nem se preocuparia com a “infamação”, pois contra o seu génio, assim se cumpre a vontade expressa nos seus famosos versos de «Inscrição», a de apagar-se: «Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído! / No chão sumir-se, como faz um verme...». Restituída agora a glória devida do grande mestre português neste século pós-pessoano, importa olharem-se aos focos principais das abordagens da obra de Camilo Pessanha nestes últimos anos em trabalhos académicos, e distinguir o que pode ser interessante de entre todos estes tópicos para a nossa dissertação.

I.1.1. Traços biográficos: polémicas

Quem está familiarizado com autores românticos reconhece bem um legado da *Weltschmerz* dos românticos alemães, ou do *mal do século* da geração francesa de 1830: a vida é paralela com a obra de arte, e a obra o reflexo da vida, ou seja: a poesia é e reflecte um modo específico de se ser e de viver enquanto Génio.

No ensaio intitulado *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha*, a investigadora Barbara Spaggiari declara que o Simbolismo Português busca sua raiz no património inesgotado do movimento romântico, talvez mais do que em qualquer outro país (SPAGGIARI, 1982: 35). Sabe-se que em Portugal, tem Eugénio de Castro como fundador da escola, animador e mestre, mitigando-lhe a musicalidade e rima nova do Simbolismo Francês com o culto da forma (do Parnasianismo), a aspiração ao Belo absoluto e a aguda preocupação estilística e esteticista. Tal como Camilo Pessanha, outro representante na margem da escola é António Nobre, quem promove uma espécie de romantismo remanescente e decadente da geração finissecular. Ora, embora admitindo que Camilo Pessanha opte por um caminho solitário: “construiu sozinho as suas coordenadas culturais e formou por si um conceito de poesia desvinculado dos ditames da moda do tempo” (SPAGGIARI, 1982: 36), fora daquela ala dos eleitos do círculo de revistas coimbrãs *Bohémia Nova* e *Os Insubmissos*, Barbara Spaggiari não hesita em afirmar: “pode parecer óbvio descobrir na obra de um poeta como Pessanha vestígios da sua biografia, pois todo o

literatura portuguesa, o número de ‘portugueses de Portugal’ na cidade chinesa não vai além de 4 mil – ‘e, desses, quantos leem poesia?’ , questiona-se.”

seu cancionero é a projecção do conflito consigo próprio e com o mundo – crónica espiritual de rebeliões infrutíferas, de resignações amargas, de sonhos ilusórios, de consciência lúcida, de sofrimento sem remédio e serenidade nunca alcançada” (SPAGGIARI, 1982: 16). Ainda, nos capítulos seguintes, a ensaísta revela-nos um fio com as contas entrelaçadas pelo contexto histórico, psicológico, social e cultural daquele fim de século, bem como pela história da sua vida e da família, de modo a demonstrar como estes elementos se viriam a projectar nos textos literários de Pessanha – textos que ao seu ver expressariam fielmente o que o ambiente social e o traumatismo pessoal lhe fazem sentir.

No entanto, e a partir de uma referência do ensaio acima, Esther de Lemos irá tomar uma atitude bem diferente quanto à questão biográfica no seu livro *A Clepsydra de Camilo Pessanha*: “Não quis situar Pessanha no panorama literário do seu tempo, nem historiar-lhe a evolução mental, os contactos, as aquisições culturais. / O que tomei, de facto, foi a poesia feita, acabada, conseguida, já separada do Poeta como o fruto da árvore, [...] tentando encarar pura e simplesmente o fenómeno literário naquilo que lhe é específico, sem história e sem biografia.” (LE MOS, 1981: 14) Outra divergência ocorre quando Esther de Lemos se interessa em: “tentar determinar um pouco a qualidade do olhar em que Pessanha envolve o mundo, a categoria das realidades que são principal objecto da sua atenção, o seu sentido de tempo e de movimento – principais determinantes de um estado de espírito que conduz à criação crítica” (*ibid.*).

Embora seja um trabalho pioneiro, e a partir de uma impressão subjectiva, Barbara Spaggiari abraça uma metodologia organizada por grandes temas e *leit-motiv* da obra, proclamando que: “a unidade de inspiração, a coerência e a fidelidade a um núcleo bem limitado de assuntos, o código linguístico e simbólico compacto, fazem com que [...] se encontrem fragmentos de versos ou imagens que voltarão a aparecer inalteradas nas poesias seguintes” (SPAGGIARI, 1982: 17), que pode ser útil.

Então, examinando o cruzamento de alguns dos temas de Camilo analisados por Spaggiari – com particular incidência nos da Morte, do Naufrágio, da figura erótica feminina, da Ausência e da Perda – Tiago Clariano descobre que: “foi a poética da preferência pela morte [i.e. «Cessai de cogitar, o abysmo não sondeis», «Porque o melhor, enfim», «Fonógrafo» etc.] que levou João de Castro Osório, Esther de Lemos e Barbara Spaggiari a confundir a vida e obra do poeta, e fazer-nos: “tomar contiguamente os sentimentos

transparecidos na poesia como característica do poeta, chamando-lhe ‘abúlico’ e ‘desistente’.” (CLARIANO, 2017: 29) Talvez o que esteja em causa não seja só a abordagem por estes ensaístas da temática da morte, mas também por vaguearem em torno do poeta muitos rumores insidiosos, levando-os a acabar por acreditar neles, continuando a reforçar tais mitos. Os preconceitos – alimentados pelos autores em apreço – levam-nos a ignorar importantes indícios da existência de um plano maior de livro por parte do poeta, um descuido que analisaremos no capítulo seguinte. Do mesmo modo, a forma como os primeiros editores, e alguns críticos, lidaram com os vestígios da obra e do homem, leva Carlos André a protestar que: “Ultimamente tem havido demasiada vontade de perceber a vida de Camilo Pessanha em Macau, e acho que isso pode ser interessante mas não é o mais importante. Ele era um poeta, vamos estudar a poesia dele em vez de estudar a porta da casa onde morou”²⁸.

Estes diálogos e combates em torno do método de investigação, e entre investigadores, fazem-nos lembrar o esquema largamente traçado por João Paulo de Almeida, em cujo ensaio são elencadas cinco linhas predominantes na investigação da obra de Pessanha: a perspectiva psicologizante, a que entrelaça biografia e obra, a simbólica, a histórico-literária e a textual (ALMEIDA, 2010: 13). Obviamente, estas linhas de leitura acabam por se cruzar, não são reciprocamente intangíveis. Não obstante, como no nosso trabalho será abordada a expressão do sentimento da Dor, na sua possível relação com a poesia chinesa, é incontornável seleccionar uma perspectiva adequada de entre estas.

As primeiras a descartar serão as de natureza psicologizante e biográfica. Para além de orientadora da atitude crítica no livro de Barbara Spaggiari, tem ainda como exemplo a prática de António Quadros no seu texto *Introdução biográfica e crítica*. Aqui o escritor delinea os principais acontecimentos biográficos de Pessanha, relacionando-os com respectivos poemas, acabando por vir a propor uma unidade “incomparável” entre vida e obra: “talvez nunca entre nós, como em Camilo Pessanha, tenham sido tão coincidentes os princípios de uma escola (a do simbolismo decadentista) com a realidade biográfica de uma existência humana. [...] na sua poesia, as imagens simbólicas nunca são artificiais, têm uma autenticidade indesmentível.” (QUADROS, 1988: 49). Porém, o pretendemos evitar este ângulo, exterior à poesia, não equivale ao seguimento resolutivo na esteira do espírito estruturalista e pós-estruturalista de negação da exegese, na tentativa de aniquilar *o autor* no sentido metafísico

²⁸ *Op. Cit.* Diogo Vaz Pinto.

como o fundamento seguro e tranquilizador (ALMEIDA, 2010: 15). Não queremos elevar o *autor* ao estado pleno, mas igualmente não faremos uma absolutização do texto como único terreno válido de interpretação, não concordaremos que fora do texto não há o que presta – se assim for não haverá lugar para a discussão sobre o diálogo entre a poesia de Camilo e o Extremo-Oriente. Então, tendo em conta um caminho já enveredado por João Paulo de Almeida, que escolheu por manter: “a ideia tradicional da linguagem como intermediário entre o homem e as coisas” (*idem*. 14), ou seja, a linguagem como uma ponte que liga e religa o sujeito poético e o mundo fenoménico, agora, decidimos respeitar uma regra sublinhada já pelos estudiosos pós-cartesianos e kantianos: sabe-se que todo o acto linguístico é, por natureza, comunicacional. Para o homem, o mundo não deve ser uma ficção, e o signo não é apenas a diferença interna entre o significante e o significado, mas referência exterior às coisas, portanto, não existe sujeito sem objecto, e o que dizemos é sempre direccionado para alguma coisa. (*idem*. 16)

Toda a poesia exige um processo de construção simbólica do real, no qual o sujeito não só interpreta e recria a realidade, mas também, inevitavelmente, é condicionado por ela. Com a revolução linguística que se opera no século XX, o filósofo Ludwig Wittgenstein e o linguístico Roman Jakobson intuíram que, de algum modo, o mundo/a realidade da obra poética é uma construção da linguagem. Para Wittgenstein, após os anos 30, a linguagem, que se pode traduzir tanto em expressões e palavras, quanto em actos e comportamentos, não é uma mediação entre o sujeito e a realidade, mas uma parte da totalidade humana, sendo que ela se abre para inúmeras possibilidades de construção do mundo, operada por meio dos metafóricos jogos de linguagem em que está implicado uma forma de vida, uma maneira de comportar, ser e entender: “sob várias figuras e imagens, porque a linguagem é em sua rasura um mesmo e um múltiplo” (MACHADO, 2016: 848). A forma de vida está entre o estilo de vida numa sociedade, e os sistemas linguísticos - de regras sintáticas, semânticas e pragmáticas - que, para além de indicarem as coisas, também as regem e dão sentido às realidades e acções humanas, por tal evidenciando uma *práxis* (*idem*. 849). Assim, a linguagem, o mundo fenoménico e o sujeito, articulam-se através de uma relação mais profunda, e não como uma estrutura isomórfica (como anteriormente concebida no *Tractatus*). Posto isto, a subtilidade da relação entre sujeito e objecto, dentro da esfera da linguagem, é a de que a percepção do fenómeno diz respeito a um primeiro nível de apreensão e representação, que no momento seguinte é reelaborado por meio de representações

simbólicas dependentes da sua experiência significada no mundo, de modo a decorrer uma nova realidade da própria relação mediatizada pela linguagem: “o mundo se constitui a partir da maneira pela qual o homem se relaciona com aquilo que o circunda. Dar nome é atribuir significação; é ato de organização do mundo em relação a mim” (*apud.* MACHADO, 2016: 849)

Posto isso, notamos que, se quiser seguir o ensinamento da Filosofia da Linguagem Ordinária de Wittgenstein, deveremos ter o cuidado com a questão da comunicabilidade da linguagem: embora seja como uma ponte, com dupla abertura entre o sujeito e o objecto, a linguagem não é meramente um intermediário entre homem e mundo. Sendo o limite do conhecimento do mundo do/pelo sujeito, a linguagem é capaz de transformar o mundo percebido e criar o seu próprio real. Recordamos um outro poeta português que bem sabe este poder construtivo da linguagem: Herberto Helder, no livro *Photomaton & Vox*, afirma que o sujeito, ou seja, o Poeta-Deus, tal como máquina lírica vital, enche no poema a perturbação dos instantes detonantes, fervilhante de vozes refletidas ou refratadas – não só a voz, o poeta inventa a natureza, as criaturas, as formas, as coisas, “a corrente magnética unificando tudo num símbolo: a existência” – e o poema traçado pela linguagem, que é a consequência deste acto de criação, acaba por ser “um feixe de energia que se pensa como mundo”, ou “a força de uma acção no imaginário”, na última análise – tendo em consideração a posição irreduzível da temporalidade do poema – é “o tempo todo, a vida”. (HELDER, 2015: 132) Enquanto objecto do poema, ele afirma: “Eu penso que a memória entra pelos olhos. /Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que regressam quando vemos a memória a mover-se de fora para dentro.” (*idem.* 146)

Esta digressão não destoa do seguinte princípio: “o sujeito, o objecto e a linguagem são três elementos de uma única unidade” (MACHADO, 2016: 849). Roman Jakobson, linguista e teórico da Literatura que uma vez afirma: “A função da poesia é fazer notar que o signo não é igual ao referente”²⁹, a célebre *função poética* recordada por este estudioso - “a que infla a face palpável dos signos” - também não é privada do poder referencial: “a supremacia da função poética não oblitera a referência, mas torna-a ambígua. A uma mensagem de duplo sentido corresponde um destinador duplicado, um destinatário duplicado

²⁹ “The function of poetry is to point out that the sign is not identical to the referent”. Disponível em <https://www.azquotes.com/quote/1224300> [acedido em 1 de Jan, 2021]

e, além disso, uma referência duplicada...”³⁰ Quer isto dizer que o texto, e a obra, não são auto-suficientes e absolutos, mas uma construção que se dá na relação entrelaçada: autor/ obra/ receptor/ contexto. Esquecer esta condição, segundo João Paulo de Almeida, é fossilizar a linguagem. Citando Jacobson, o autor advertia: “As pesquisas que têm tentado construir um modelo de linguagem sem qualquer relação com o locutor e o auditor e que hipostasiam assim um código separado da comunicação efectiva, correm o risco de reduzir a linguagem a uma ficção escolástica.” (ALMEIDA, 2010: 18)

Talvez nunca uma obra seja totalmente um disfarce, e mesmo que seja da intencionalidade do autor esconder a referência, de qualquer forma os indícios trasbordam nos interstícios do encoberto. Como por exemplo, Fernando Pessoa, cuja obra em tantos pontos prenuncia “a morte do autor”, não só renomeado pela famosa “drama em gente”, como também pelo *Livro do Desassossego* como uma escrita “interminável”, não se preocupa com a queda na velha tradição de julgar que a biografia dos heterónimos de algum modo explica a obra. Ainda afirma sob o nome de António Mora: “o que é preciso é compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que ele nos siga. A maior parte da gente não sabe ler, e chama [ler] a adaptar a si o que o autor escreve, quando, para o homem culto, compreender o que se lê é, ao contrário, adaptar-se ao que o autor escreveu.”³¹

Posto isso, parece-nos oportuno rever alguns traços biográficos de Pessanha, sem cair numa perspectiva reducionista simples, para depois se servir de uma espécie de conhecimento acrescentado efectivamente à inteligibilidade e apreciação dos poemas, em que predominam os sentimentos relacionados com a Dor. Tendo a biografia crítica de Franchetti ao nosso alcance, convém reunir os pontos já verificados pelo ensaísta para fazer uma aproximação à poética de Pessanha.

Camilo Pessanha nasceu em 1867 em Coimbra, o pai era estudante de Direito, e a mãe, governanta na casa do estudante. Fruto de união ilegítima, Pessanha foi o primogénito e teve

³⁰ João Paulo de Almeida in *Sentimento e conhecimento na poesia de Camilo Pessanha*, 2010, pp.18. A citação é extraída de *Metáfora viva*, de Paul Ricoeur, Porto, Ed. Rés, 1983, pp.334.

³¹ Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação. Fernando Pessoa. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho.) Lisboa: Ática, 1966, pp.114.

cinco irmãos³². Viveu a infância entre a casa materna, no Casal do Leão, no bairro coimbrão de Santana, e os lugares para onde o pai, uma vez advogado e juiz, era obrigado a transferir-se de vez em quando (i.e. morou com os pais nos Açores e depois em Lamego). Em 1884, ano em que foi perfilhado pelo pai, matriculou-se em Direito na UC, onde conheceu Alberto Osório de Castro, seu primo em longínquo grau, com quem manteve amizade pela vida inteira. À época, frequentando a casa dos Osório, em Mangualde, chegou a conhecer Ana de Castro Osório, irmã do amigo e, em 1893, propôs-lhe casamento, sendo comoventemente rejeitado por esta já ter sido prometida a um outro³³.

No seu período estudantil, as legiões literárias realistas e naturalistas, ainda em voga, começavam a ceder lugar às tendências simbolista-decadentistas, importadas igualmente de França. Curioso é notar que, ainda que mostre uma espécie de adesão a poética de Verlaine e Cesário Verde³⁴, Pessanha mantém as suas distâncias relativamente às polémicas intelectuais que se geram em Coimbra, não participando em duas revistas, irmãs e rivais, de grande ressonância - *Boémia Nova*, *Os Insubmissos* de 1889³⁵. Também não participa em nenhuma escola poética: viveu e criou, independente das proclamações teóricas de Eugénio de Castro que anunciadas principalmente desde a publicação de *Oaristos* (1890). Preferiu formar-se a partir de um número restrito de livros dos mestres³⁶, que assimilou profundamente e deu as inovações desde a variação rítmica do verso³⁷ ao anisossilabismo³⁸, do encavalamento

³² In *O essencial de Camilo Pessanha*, Paulo Franchetti, 2007, pp.7-8.

³³ Veja «Transcrição das cartas de Camilo Pessanha e Ana de Castro Osório», in *O amor de Camilo Pessanha*, António Osório, 1982, pp.40-44.

³⁴ Estreou na literatura, em 1885, com a composição do poema *Lúbrica*, texto que, como afirma António Dias Miguel, denota o influxo de Cesário Verde.

³⁵ Em fevereiro de 1889, em Coimbra surgiu *Boémia Nova*, dirigida pelo Alberto de Oliveira, onde escreviam António de Melo e António Nobre. Poucos dias depois, surgiu *Os Insubmissos*, que assinalavam Eugénio de Castro, Francisco Bastos e João de Meneses. In *Poesia Simbolista Portuguesa*, Fernando Cabral Martins, 1990, pp.13.

³⁶ Segundo a pesquisa de Barbara Spaggiari, Pessanha: “escolheu com cuidado os mestres entre os grandes da literatura portuguesa e francesa: Antero de Quental, João de Deus, Cesário Verde, Gomes Leal, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé; e por fim, isolado, mas entre os mais queridos, o sul-americano Rubén Darío.” In *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, pp.116.

³⁷ Esther de Lemos falou, a propósito de “variedade de ritmo que pode existir dentro do mesmo poema” e de “instabilidade rítmica”, no livro *A Clepsydra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Verbo, 1981, pp.159 e 160.

(*enjambement*)³⁹ ao esquema de rima raro, da visão surrealizante⁴⁰ à marca temática tipicamente portuguesa de navegações e à sua relação com o intertexto de Camões⁴¹. Ademais, Pessanha publicou nestes anos os primeiros versos e algumas prosas, sem grandes repercussões nas revistas coimbrãs⁴².

A vida de estudante não foi fácil, e permaneceu sete anos em Coimbra até se formar em 1891. Segundo o depoimento de Alberto Osório de Castro, os estudos de Pessanha foram interrompidos, entre o 3º ano e 4º anos, por motivo de «grave doença nervosa»⁴³ (cujas origens foram erroneamente reduzidas por Francisco Penajóia a uma desilusão amorosa provocada por uma dama⁴⁴). Porém, de acordo com os registos disponíveis, a interrupção do curso parece dever-se mais à necessidade de angariar dinheiro para sustentar a família: só em 1888 é que a mãe e os irmãos se mudam para junto do pai (que se transfere de Vila Pouca de Aguiar para Marco de Canaveses e depois para Monção); a família vivia de recursos enviados pelo pai, que eram insuficientes para a sobrevivência de seis pessoas.

Ao que tudo indica, os problemas financeiros são uma preocupação constante para o jovem. Prova-se pelas suas cartas, entre a formatura e meados de 1893⁴⁵: Camilo Pessanha

³⁸ i.e. no primeiro terceto de aparente desordem rítmica em «Imagens que passais...», encontramos: o primeiro verso de 11 sílabas, o segundo de 10 e o terceiro de 9 ou 10 – dependendo de aplicar ou não a haplogogia.

³⁹ Por exemplo, em «Imagens que passais...», desde o primeiro verso somos impostos diante da violência chocante de *enjambement*, que quebra o sintagma nominal: “Imagens que passais pela retina. / Dos meus olhos”, dividindo os versos sintaticamente em 14 e 6 sílabas.

⁴⁰ Por exemplo, no poema «Violoncelo», seguida do ambiente vagamente baudelairiano na primeira estrofe, a segunda estrofe da poesia impõe ao leitor uma visão surrealizante, apresentando um pesadelo com as cenas góticas da ponte e do naufrágio. Veja *Op. Cit.* Barbara Spaggiari, pp. 65.

⁴¹ i.e. «Vénus II», «Depois da luta e depois da conquista», «Violoncelo», «San Gabriel».

⁴² *A Crítica*, *A Gazeta de Coimbra* e *O Novo Tempo*, e mais tarde nas revistas *Intermezzo* e *Novo Mundo*.

⁴³ Conforme informa Alberto Osório de Castro, in «Camilo Pessanha em Macau», publicado primeiro na revista *Atlântico*, em 1942, e retomado na nota de rodapé pelo António Osório em *O amor de Camilo Pessanha*, 1982, pp.21.

⁴⁴ Veja a análise desenvolvida por Franchetti em *O essencial de Camilo Pessanha*, pp.17-18.

⁴⁵ Mais especificamente, até 19 de Agosto de 1893, pois nesta época teve início o concurso de professores para o Liceu de Macau. (PIRES, 2012: 138)

tem grande dificuldade em conseguir trabalhos em Portugal⁴⁶. Encontra todos os entraves para obter posições dentro do país, e depois no Ultramar. Sucede-se uma série de tentativas malogradas: desde 1891 que busca conseguir cargos na Função Pública, ou na advocacia: em Timor, Angola e Damão. Finalmente, em 1893, surge-lhe uma oportunidade de trabalhar em Macau, que não dependia de quaisquer indicações políticas ou relações familiares. Foi aprovado no concurso e, em 1894, embarca para a China. No recém-nascido Liceu de Macau, foi-lhe dado o cargo de professor da disciplina de Filosofia Elementar, e depois de outras cadeiras⁴⁷. No período entre 1909 e 1919, Camilo Pessanha interrompe a actividade pedagógica para exercer os cargos de Conservador do Registo Predial e Juiz, entre os outros⁴⁸.

Por tal, a transferência para a China não se deve a qualquer impulso sentimental provocado por Ana de Castro Osório. Em carta ao pai, o poeta confessa que a sua partida para Macau se deve, entre outras razões, à necessidade de custear os estudos do irmão Manuel⁴⁹. Assim se radica na China até a morte⁵⁰. Só regressa a Portugal, de licença médica e escassas vezes⁵¹ para aproveitar o clima mais temperado e retomar os contactos com a família –

⁴⁶ Era subdelegado do procurador régio de Mirandela, experiência abreviada por conta da sua insatisfação e o inconformismo relativamente ao nepotismo, corrupção e arbitrariedade institucionalizados no local. Logo advogou em Óbidos (1892) e tentou conseguir um lugar de escrivão do Notariado Apostólico. In *Camilo Pessanha e a Magistratura por António Dias Miguel*, publicado no *Diário Popular* de 19 de Outubro de 1967, citado in Prefácio de *Camilo Pessanha Prosador e tradutor*, Daniel Pires, 1992, pp. 28.

⁴⁷ Leccionou as cadeiras de Filosofia Elementar (1894), Língua e Literatura Portuguesas (1896), História e Geografia (1909, 1921 a 1925); ensinou, ainda, as disciplinas de Economia Política, Direito Comercial e História da China, nos anos lectivos de 1900, 1903, 1909, no Curso de Comércio. In prefácio de *Camilo Pessanha Prosador e tradutor*, Daniel Pires, 1992, pp.25.

⁴⁸ Para além das atividades pontuais, Camilo Pessanha foi Juiz Auditor dos Conselhos de Guerra em 1902, 1910 e 1914, sendo uma das pessoas que julgou os piratas que raptaram 18 crianças da ilha de Coloane. Foi também Juiz de Direito Substituto em 1904, 1916, 1919, 1920 e 1921, Juiz do Tribunal Militar Territorial em 1919, e entretanto, exercia advocacia. (PIRES, 1992: 32)

⁴⁹ Carta datada de 2 de Maio de 1894. (PIRES, 2012: 136)

⁵⁰ A morte atingiu-o em Macau por tuberculose pulmonar, em 1926, com apenas cinquenta e nove anos. Ateu e Maçom, quis exéquias civis, com o féretro envolto na bandeira portuguesa e colocado sobre uma carreta de canhão. O enterro foi enormemente concorrido por pessoas de todas as condições sociais, e o féretro foi conduzido por sargentos, cabos e soldados e ladeados pelos estudantes do Liceu. Esteve sepultado no Cemitério de São Miguel Arcanjo. (FRANCHETTI, 2008: 90).

⁵¹ No uso das licenças médicas, Pessanha passou em Portugal os períodos de Agosto de 1896 a Fevereiro de 1897, Outubro e 1899 a Abril de 1900, Setembro de 1905 a Janeiro de 1909 e Novembro de 1915 a Março de 1916. (PIRES, 2007: 12)

sobretudo com a mãe e o irmão mais novo, a quem era muito afeiçoado. Durante a sua última estadia em Lisboa, Pessanha frequentou os cafés e saraus, recitando e passando a escrita dos seus poemas aos amigos. É por isso que, para além de existir a opção de leitura dos poemas “transcritos” nas edições da família Castro Osório, temos ainda disponível um conjunto mais recente de manuscritos autógrafos, hoje depositados no espólio na Biblioteca Nacional de Portugal; além de um conjunto de poemas com anotações de “Limpa” e “Definitiva” no seu caderno de trabalho encontrado em Macau - notas estas que nos indicam o estado de completude, ou a preferência do poeta por uma determinada versão. Este caderno ficou acessível através da reprodução fotográfica publicada pela *Revista de Cultura* de 1990, em Macau.

À época, o ambiente português era tingido por uma certa decadência social e romantismo, o vulto de Pessanha era por um lado estranho, por outro atraente. Aos olhares do português comum, revela-se uma figura misteriosa, um exilado voluntário no Extremo-Oriente, supostamente por motivos de desgraças pessoais ou familiares; um génio, com uma única obra publicada que, desdenhoso da fama e da glória, comporia versos magistrais apenas para si mesmo, ou para poucos amigos (FRANCHETTI, 2007: 13). Entretanto, para os seus contemporâneos em Macau, havia o escândalo provocado pelo concubinato⁵², por fumar o ópio⁵³, por se ter achinesado demais para se poder manter dignamente como professor, e funcionário colonial. Era tão inaceitável como monstruoso para os meios tradicionalistas, ainda a imagem de acérrimo bebedor de absinto, e de doses maciças de álcool, durante as férias da licença, contribuindo irresponsavelmente para a destruição do seu físico frágil, como veio a ser testemunhado pelos seus amigos em Lisboa.

A despeito dos rumores provocados por cabalas e insidiosamente propagados neste âmbito, tanto como professor, quanto como advogado e jurista, Camilo Pessanha era reconhecido como sendo um modelo de saber profissional, e brilhante. Os bons princípios, a

⁵² Quanto ao facto acusado, é observável em 1894. Segundo Danilo Barreiros, o poeta comprou a sua primeira concubina chinesa a um corrector, de quem vem a ter, um ano mais tarde, um filho ilegítimo João Manuel, com quem não mantinha uma relação próxima.

⁵³ não se sabe com precisão quando é que Pessanha iniciou a sua fase de fumador de drogas, mas segundo testemunho de um amigo, ele fumava seis bolinhas de ópio por dia nos últimos anos da vida (três de manhã e três de tarde, sempre à mesma hora), “o que representava uma dose ainda moderada, se o compararmos com os fumadores orientais” (PIRES, 1990: 15)

inteligência lúcida, o humanismo e profissionalismo, para além da sua vasta cultura geral e memória prodigiosa, são francamente elogiados não só pelos seus colegas de foro, mas também pelos seus adversários⁵⁴. Como jurista de renome, ele foi convidado pelas autoridades para integrar várias comissões, e participou activamente na discussão dos problemas vitais que visaram regulamentar o normal funcionamento da sociedade macaense e dos negócios sínicos.

É igualmente indubitável que era bom conhecedor da língua chinesa. Procurou sempre, durante toda a sua estadia em Macau, aprofundar o seu conhecimento do idioma⁵⁵. Não obstante a empresa ser difícil, dedicou-se veementemente à aprendizagem do chinês e do cantonês, e depois revelou o seu génio como tradutor. Em 1914, nas páginas de um jornal macaense, foram sucessivamente publicadas «Oito Elegias Chinesas». Fez, como também noutras ocasiões, tradução de documentos judiciais e prosas chinesas⁵⁶, para além de ter produzido sete mil páginas escritas sobre a China e traduções que, conforme Carlos Amaro, Pessanha terá coligido no seu misterioso caderno e que, infelizmente, se perderam nos tempos. O seu mérito foi ainda reconhecido por sinólogos de nomeada, como José Vicente Jorge, junto de quem Danilo Barreiros colheu informações suficientes para poder concluir ter o poeta: “um profundo conhecimento teórico da língua chinesa na sua estrutura geral e um apreciável manejo da língua falada, na sua modalidade simples e vulgar e que, quanto à língua escrita, aprendera um razoável número de caracteres, todavia não suficiente para traduzir, se sem auxílio, textos eruditos pelo que recorria à cooperação de peritos competentes” (FRANCHETTI, 2008:). É de ressaltar que Pessanha também tem um vasto conhecimento da civilização e da história chinesas, facto comprovado pelo seu impressionante estudo que serviu de prefácio ao *Esboço Crítico da Civilização Chinesa* (de Moraes Palha, 1912, texto que iremos comentar mais adiante), e pelo convite feito pelo Governador Arnaldo de Novais

⁵⁴ É o caso de Silva Mendes, que, em 1904, urdiu uma cabala para afastar Camilo Pessanha do foro, mas no seu depoimento reconheceu favoravelmente o seu mérito como jurista e advogado. In prefácio de *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor*, 1992, pp.33.

⁵⁵ Tal como relata nesta carta inédita a Carlos Amaro: «Desde que deixei a Vara de Juiz, é decorar letras chinas. Bem desejaria publicar um dia meia dúzia de pequenas traduções». In prefácio de *Camilo Pessanha Prosador e Tradutor*, 1992, pp.17.

⁵⁶ Em 1910, quando era Juiz Auditor dos Conselhos de Guerra, traduziu três cartas por piratas redigidas, exigindo um pesado resgate na sequência do rapto de 18 crianças.

para ensinar História Chinesa no Instituto Comercial, o que implica um reconhecimento das competências para o bom exercício desse cargo.

Descartando, sempre que possível, as fantasias errôneas que envolvem o poeta, pode ver-se agora um outro aspecto: nas representações de Pessanha como pessoa privada e pública, apresentam-se incongruências, e a divergência entre estes dois pontos torna-os quase em dípticos antípodas – por um lado, acredita-se que Pessanha era um profissional responsável e excepcional, mas quando se fala da sua personalidade, a imagem fica logo condenada à simplificação do *cliché* de decadentista. Isso não aconteceu enquanto o poeta estava vivo - na altura existia uma caracterização em geral positiva, mais colada à sua personalidade real. Porém, a situação não se manteve. Logo após a sua morte, como herança das muitas inimizades que deixou na colónia, a sua reputação foi ao poucos sendo enegrecida, tornando a vida particular de Pessanha mais complexa e controversa.

Foi Paulo Franchetti quem salientou isso e levantou algumas questões: como pode ser assim fácil tornar a fama de uma pessoa no seu inverso, ou aceitar uma mistura de efabulações muito truncada? Será que é por ter vivido longamente isolado das pessoas que amava e estimava, por serem poucos os depoimentos consistentes sobre a sua personalidade e a sua obra, ou por se ter perdido ou estar ainda inédita a maioria da correspondência relativa à sua intimidade? Talvez um pouco por tudo isso. Seja como for, devido à existência de documentos judiciais e administrativos mais acessíveis ao público, através do qual dá a conhecer comprovações de maneira objetiva, a sua imagem pública é relativamente mais fácil de recuperar. Mas em relação à sua imagem privada, é quase uma questão subjetiva de tomar a própria posição e atitude crítica, pois o meio de conhecimento é a leitura das cartas e as biografias narradas por outros; se recorrermos às últimas, temos que ter o cuidado de destrinçar as fantasias, examinar o que nelas tem provas e o que não tem, quais os que devem manter-se como hipótese aceitável ou ser descartados. Alguns *clichés* até nem são tecidos por intuito do leitor, mas por interpretação e leitura fáceis, de modo a adequar o poeta aos imaginativos – fenómeno também não escapou ao olhar crítico de Franchetti, que comentou: “algumas dessas efabulações têm importância apenas para o melhor conhecimento do ambiente literário que as produziu”, enquanto “outras acabaram por influir não só na recepção da obra do poeta, como também na própria história impressa dos seus versos e na construção da sua biografia” (FRANCHETTI, 2008; 14). Quer dizer que foi um processo complexo de

acumulação dos rumores de geração para geração, o determinado “estilo de época” e o ambiente literário em conjunto contribuíram para a formação das polémicas que rondam o livro **Clepsydra**.

I.1.2. Livro

Antes de começar a abordar o caminho que Pessanha enveredou para a poesia, nutrindo-se não tanto de manifestos programáticos e teorias filosóficas, nem tanto das grandes figuras literárias simbolistas, cumpre-nos a tarefa de desmistificar a suposta interdependência entre a vida e a obra de Camilo Pessanha, como também de evitar a redução simples entre ambas elas.

Um exemplo representativo é de ordem psicológico, apontado em *Editar Camilo Pessanha* ainda por Paulo Franchetti. O autor observa que, ao aceitar como provado o autor ser um “tipo de poeta desistente”, as pessoas concordam que ele não é capaz de vigiar a edição da própria obra, nem demonstra nenhum interesse pelo processo editorial de autonomizar os seus textos. Na abertura do volume *O Essencial sobre Camilo Pessanha*, o mesmo advertia para esta efabulação pois: “tão grande é a sua força persuasiva e tão infiltradas nos melhores textos estão as efabulações mais inconsistentes, que uma biografia que se ativasse apenas aos factos ficaria desde logo desmoralizada, se não mostrasse que aquilo que ela omite deve mesmo ser omitido (FRANCHETTI, 2007: 6). Assim, podemos ver que tanto o estilema quanto a biografia de Camilo Pessanha são contaminados pela “força e persistência do imaginário decadentista ao longo do século XX”, com que alguns críticos frequentemente elidem as dificuldades da leitura.

Mas a inexistência de um plano maior para a **Clepsydra** é falsa, e devemos descartar-nos das construções artificiosas que tanto têm obstado à especulação interpretativa. A grande evidência está num documento que foi encontrado na contracapa da primeira edição organizada por Ana de Castro Osório, que, se por um lado tem uma “procuração versificada” pouco clara a respeito do objecto datada de 1916⁵⁷, por outro anexa fielmente uma lista

⁵⁷ Já em 1888, na carta dirigida a José Benedito Pessanha, Camilo Pessanha anuncia o seu projecto poético dizendo que “Dividi-lo-ia em duas partes. A primeira havia de der a luta pela realização do prazer, com a certeza de lutar por uma aspiração falsa. Seria talvez pessimista: o prazer, não tendo realidade sua, era o aniquilamento

ordenada (com numerais romanos) de poemas. A lista apresentada prova pelo menos duas coisas: 1. Camilo Pessanha planificou em tempos o livro, tendo ordenado os seus próprios poemas numa lista; 2. a planificação é distinta da fisionomia e ordenação adoptadas pela edição de 1920. Apesar de o suporte da poesia ter sido recorrentemente oral ao longo da sua vida, esta lista mostra que Camilo Pessanha deixou apontamentos no registo da escrita, e teceu ligações deliberadas com a edição e construiu conjuntos temáticos dentro da sua planificação, o que confirma a preocupação com a apresentação poemática no formato livresco (CLARIANO, 2017: 50-51). Outra prova seria a posição deliberada dos poemas que receberam os títulos “Inscrição” e “Final” na edição de 1920, e que foram designados como primeiro e último poema respectivamente. Também existe um díptico que adquire a posição de eixo de simetria no livro de 1920, que é composto por «Quando voltei encontrei os meus passos» e «Imagens que passais pela retina». Por outro lado, temos ainda um texto remoto, produzido na sua estadia universitária, onde Pessanha fez uma crítica áspera ao livro de António Fogaça *Versos da Mocidade (1883-1887)*, apontando para a falta de um tom e de uma inspiração uniformes, bem como para a ausência de um princípio, uma noção, um sentimento, que o arraste conscientemente, presidindo à concepção de todas as suas obras. Relacionemos este comentário ao seu projecto de poesia datado de 1888, reparamos que Camilo Pessanha tem sempre a noção de fazer um livro orientado, que não tenha necessariamente a ver com uma certa temática, mas possuindo decerto um fio condutor que faça lembrar alguma coisa coerente.

A difusão da lenda de “poeta sem escrita”, “poeta desistente” e “abúlico” só começa a ganhar privilégios a partir da interferência da família Osório. Parece fazer sentido que estas efabulações e imaginativos insustentáveis sejam estrategicamente propagados por Ana e por João de Castro Osório, que: “pintam-nos um Camilo Pessanha bastante diminuído como intelectual e um tanto inverosímil como pessoa pública” (FRANCHETTI, 2007: 15-16). Dado que Pessanha parece querer que o texto continue a viver oralmente com ele, alterando-se nas sucessivas rescritas como um “*continuum*”, “em que a fluidez da matéria tarda a fixar-se na

do desejo, de forma que esta luta representaria ansiar a morte. A outra parte – exceções, consolações, aniquilamentos parciais do eu, êxtases, espasmos e modorras.” (*Apud.* Franchetti in *Nostalgia, Exílio e Melancolia*, 2001, pp. 118.) Embora ao que tudo indica, o objectivo de Pessanha para o livro tenha sido alterado com o passar do tempo, o projecto de Ana Osório datado de 1916 não parecia ter respeitado plenamente o que Pessanha tinha autorizado.

sua forma definitiva (cf. Franchetti)”, então, para o público, a edição dos poemas em livro passa a ser um acto glorioso de fixação, que se concretiza de forma definitiva, no sentido de interromper: “o fluxo da elaboração” e conferir, finalmente, a “autonomia aos textos”. Mas dado que se aceita que o poeta é abúlico, surge daí o imaginário de que, mesmo que o poeta se aborreça a planear a edição, a publicação por mão de um alheio confiável, que respeite rigorosamente a vontade do poeta, resolverá o lamentável problema de falta de uma edição pelo autor. Talvez seja assim que funciona o raciocínio da propaganda da família Osório. Porém, na verdade, a edição pela família Castro Osório não é: “nem no conjunto textual, nem na sua ordenação, de responsabilidade de Pessanha”. Segundo a observação pertinente de Franchetti no texto *Editar Camilo Pessanha*, as teses de o poeta ser um tipo “desistente”, de ser a publicação da **Clepsydra** de 1920 reconhecida por próprio Pessanha e de que este ainda ficou de enviar alguns versos para completar a futura edição do livro são, em conjunto, argumentações incongruentes e, portanto, apresentam uma linha de raciocínio logicamente insubsistente”⁵⁸ (FRANCHETTI, 2007).

Um outro mito é o da possibilidade de Pessanha ter problemas com a fixação das coisas, como no já referido ensaio de Tiago Clariano. As razões pressupostas são duas: 1. já que o poeta reconhece muito bem a qualidade poética da sua própria obra, parece-lhe desnecessário promover a fixação definitiva do texto; 2. o poeta, já doente e com sensibilidade aguda, não saberia lidar com a reputação que a edição do seu livro lhe atrairia no futuro. Tendo ainda como suporte o seu poema «Imagens que passais pela retina», deduz-se que na tristeza de observar a passagem das imagens, o poeta descobre um certo prazer de ver a fluência das coisas, portanto, ele: “talvez não quisesse ver os seus versos fixos por escrito, por preferir a concretização momentânea da declamação” (CLARIANO, 2017a: 1). Aqui é difícil dizer se sim ou se não, mas vale a pena referir o facto de existir um caderno de trabalho descoberto em Macau⁵⁹, em que Pessanha registou os seus poemas transcritos dos jornais - com anotações “Limpa” e “Definitiva”. Então, o que não está dito neste trecho de Clariano, mas que foi aceite por bom mais adiante no seu ensaio, é que Pessanha fez questão de anotar nos autógrafos datados de 1916 “de memória”, e prometeu que enviaria de Macau outros

⁵⁸ Disponível em <https://paulofranchetti.blogspot.com/2012/05/editarcamilo-pessanha-metodo-e-de.html> [acedido em 31 de dez, 2020]

⁵⁹Descoberto em 1946 por Danilo Barreiros.

poemas que não sabia de cor, mas dos quais possuía o original, com anotações que indicam o estado de completude. Por isso, se se quiser pensar consistentemente, ter-se-ia de admitir que Pessanha não está assim tão desinteressado em ver os seus versos registados por escrito, nem se provado que ele prefira a declamação momentânea dos poemas por assim estar isento da responsabilidade de ter que fixar o texto.

Fica, portanto, uma pergunta aparentemente contraditória: o “descuido” de Pessanha no processo da publicação da **Clepsydra** – tão contrário ao seu interesse em aperfeiçoar e registar os seus poemas no caderno – pode ser considerado, ou não, um projecto de “desfazimento” do “eu-autor”, como num *Livro do desassossego*? Aqui, lembra-se outra vez a carta de Pessoa em 1915 que nunca recebeu resposta. Ora, o mais surpreendente foi a despreocupação de Pessanha com o estado dos seus poemas que: “correm, estropiados, de boca em boca” (PESSOA, 1974: 418). Será que é um mero desinteresse em andar com poetas jovens? Será que é por já ter sido prometida a Ana Osório a publicação dos seus versos, e por isso ele fica despreocupado? Ou, trata-se de uma consciência moderna de apagamento do autor, de forma a inscrever a polémica da morte na autoria? Parece interessante a última explicação. O “autor” no sentido romântico é aquele que é encarado como uma fonte de intenções e paixões, como o motor e a verdade do poema no qual se exprime e predomina, cuja personalidade pode igualmente ser considerada uma espécie de poesia que se filia, de grosso modo, à escrita dele, tendente a provocar os sentimentos estéticos. É provavelmente por ter em conta este sentido de autor, herdado remotamente da tradição romântica, que muitos críticos denotam na poesia de Camilo Pessanha os indícios do quadro histórico-cultural, ou melhor, da “completa simbiose” entre a vida e a obra do autor, considerando assim a sua poesia um “instrumento de conhecimento de si mesmo e do mundo”. No entanto, A **Clepsydra** não é um livro de conhecimento e de ideias. Como bem observou Esther de Lemos: “em toda a obra não haverá um poema que possa com probabilidades de êxito reduzir-se a prosa corrente” (LEMOS, 1981: 23). Por outro lado, também não parece oportuno investigar até que ponto os princípios e opiniões de Camilo Pessanha, ou as intuições e os modos de sentir coincidiam com o que são transformados em versos, pois não existe a equação lógica necessária entre o sentido do texto e a biografia do autor.

Ademais, seria incontornável a questão da intenção do autor, se se considerar que Pessanha, conscientemente, influi na obra os pedaços da sua vida, ou seja, uma subjectividade

coerente; se assim fosse, era possível que o autor se interessasse pelo efeito de recepção textual. Porém, o poeta não presta muita atenção à maneira como a sua poesia possa ser interpretada, caso contrário preocupar-se-ia com a situação descrita pelo jovem poeta Pessoa – que correm os seus poemas “estropiados, de boca em boca”. Parece que ele só quis deixar a sua obra viver a uma vida própria e, portanto, somente deixou as indicações necessárias a Ana Osório para publicar a sua poesia com intenção de causar um certo efeito estético, mas nem vigiou todo o processo, nem mostrou qualquer interesse em comentar a qualidade da publicação posterior, senão com um agradecimento afectuoso⁶⁰. É talvez por isso que, com o desfazimento do “eu-autor”, a **Clepsydra** consegue escapar ao seu contexto de origem e continuar a ser lida, ou seja, ser um produto de acumulação interpretativa que perdura ao longo dos tempos.

Assim, desmitificadas as tão citadas abulia e desistência na personalidade do poeta, desacreditamos as histórias efabuladas a partir dos Osórios, que fizeram o público acreditar que o poeta lhes ditou poemas para publicação por ter demasiadas dificuldades para poder agir, bem como a ideia contextualista e biografista da dependência entre vida/obra. No próximo capítulo debruça-se sobre uma questão mais intrínseca à poesia: a poética de Camilo Pessanha, e as formas de abordagem ao sentimento da Dor em cada um dos poemas seleccionados. Como referimos há pouco, não estamos a afirmar o estado absoluto da obra, muito menos a recusar admitir que o conhecimento da vida do poeta pode enriquecer a experiência da leitura. Pretendemos apenas evitar fazer interpretações fáceis de acordo com os episódios da vida do autor, ou seja, considerar a obra uma espécie de espelho que reflecte fielmente as vicissitudes e a sorte de um homem.

I.2. Poética de Pessanha

Como se pode inferir da leitura da correspondência e dos testemunhos de Alberto Osório,⁶¹ desde cedo e devido a razões várias, embora hoje não sejam de todo claras, a

⁶⁰ Na carta de 1921, Pessanha sublinha: “Mas não quero deixar de agradecer-lhe, penhoradíssimo, a publicação da *Clepsydra*, e os cuidados da disposição (que é como eu próprio faria) e da ortografia.” (PIRES, 2012: 156)

⁶¹ Veja, por exemplo, as cartas de Pessanha a Alberto Osório Castro a 18 de Julho de 1891. Por parte do testemunho de Alberto Osório relativamente a «esqueletinho ambulante» e ao convívio, consulte o seu artigo

desilusão e o sofrimento invadiram a vida do nosso poeta. Alguns elementos são bem conhecidos: a situação de filho natural, as privações, os amores mal-sucedidos, o mergulho na vida oriental, o vício do ópio, entre os outros. Há permanentemente uma preocupação com a saúde, incluindo o facto de que, a ameaça de doença - corporal ou mental, dele ou dos familiares - ser uma constante na vida de Pessanha. Ainda durante a vida universitária em Coimbra, a fragilidade e a dor físicas de Pessanha, unidas à sua instabilidade psíquica, já tornavam o nosso poeta num ser inquieto, como um esqueleto ambulante: “só com os nervos a viver”. Quando parte para o Oriente, na China, não se adaptando ao clima menos temperado, e recorrendo ao consumo de ópio e de álcool, a sua saúde torna-se ainda mais frágil – o que contribui, activamente, para uma alternância entre os nervos tensos, o excesso de nervosismo, e um torpor letal, de “astenia geral”. Relativamente à situação dos membros familiares, sabe-se que a sua avó materna⁶² morreu no hospital e deixou-lhe reflexões dolorosas; a sua mãe também adoeceu gravemente e estava moribunda em 1894 – esta notícia, recebida de longe, fá-lo criar cenários imaginários medonhos, a sua morte antecipada pelo poeta durante seis anos, chegando mesmo a mostrar dolorosamente, numa carta datada de 1896, um poema alusivo ao evento: «Quem rasgou e manchou os meus lançóis de linho»⁶³ - o falecimento da mãe só tem lugar em 1900. Além disso, o poeta vivencia um constante receio da loucura, destino a que almejou escapar, mas não o conseguiu a avó, nem o seu irmão mais novo e predilecto, com quem Pessanha tinha uma maior proximidade espiritual e cujo endoidecimento, em 1908, estampou uma grande tristeza na sua alma.

publicado na *Atlântico* (1942), coligido em *Correspondência, dedicatórias, e outros textos – Camilo Pessanha*, editor Daniel Pires, 2012, pp.132.

⁶² Na carta datada de 1894, a Alberto Osório, Pessanha disse: “Que porção de sofrimento que eu trago comigo, de tantas pessoas, desde a mãe de minha mãe, que morreu no hospital!” (PIRES, 2012: 115). Ainda na carta em que propôs casamento a Ana de Castro Osório, falou da avó materna, confessando o constante receio da loucura: “Minha avó morreu no hospital de Coimbra. V. Exa. terá meditado o que é a escravatura da plebe, trabalhando até ao completo esgotamento de forças, instigados por vergastadas nos seus desfalecimentos, e levados de rastos quando já não podem sustentar-se de pé. [...] Vem daqui, penso eu, a minha falta de alegria e este fenómeno de todas as minhas sensações terem sido antes pensamentos: de me sentir pensar e de nunca me esquecer de que o cérebro é um pedaço de massa cinzenta ensanguentada.” (OSÓRIO, 1982: 21-22)

⁶³ Na carta do 24 de Abril de 1894 a Alberto Osório, lê-se “Recebi anteontem [...] no mesmo correio uma de meu pai, [...] a dizer-me que minha Mãe estava moribunda. Para que saí de Portugal? [...] Abençoe-me daí, que eu fiquei só de tudo. Todo o meu passado que me fugiu assim que eu voltei as costas.” Na carta de 8 de Setembro de 1896 ao mesmo destinatário, precedendo o poema já referido, Pessanha disse: “quer ver medonhos versos meus?” (PIRES, 2012: 114-121)

No entanto, estes factos, bastante penosos para o autor da **Clepsydra**, são insuficientes para a compreensão de uma experiência ulterior à vida, isto é, a experiência da própria escrita. Pois é através da linguagem e da escrita que os acontecimentos pessoais e os sentimentos primitivos são transfigurados em criação literária, constituindo o seu modo de significação próprio na poesia. Assim, ao encarar o tema de Dor na poética de Pessanha, não concluiremos daí que o carácter desistente e abúlico do poeta fazia com que ele entendesse a criação poética como sendo simplesmente um “espelho” para os seus sofrimentos: a relação vida-obra deve ser vista de uma forma mais complexa. O próprio Pessanha, nas suas páginas críticas, demonstrava ter formado ideias precisas e muito particulares sobre o que é a poesia e o verdadeiro poeta, indagando-se sobre uma relação possível entre vida e obra que está bem distante de um mero reflexo de uma em relação a outra.

I.2.1. Poesia como actividade poética

O primeiro ponto a ser observado, e exigido como conduta poética primordial por Pessanha desde cedo, é o distanciamento, uma atitude analítica. Quando ainda era estudante universitário, publicou uma áspera crítica ao livro de versos de António Fogaça, *Versos de Mocidade* (1888). Ao analisar os poemas de Fogaça, Pessanha caracteriza a obra como uma oscilação entre dois polos opostos: ora é cheia de metáforas gratuitas e obscuras: “que ninguém percebeu”, ora cai num excesso contrário: “no pior do romantismo decadente, pretensioso, mascarado de frases novas”. Segundo a análise de Gustavo Rubim, no estudo *Experiência de alucinação – Camilo Pessanha e a questão da poesia*, a ausência de um tom e de uma inspiração uniformes nos versos de Fogaça, para além da falta de “um princípio, uma noção e um sentimento nos versos que o arrastem conscientemente”, em conjunto, deixam transparecer a manifestação espontânea da emotividade juvenil do poeta, à qual parece faltar um critério verdadeiramente analítico. Desse modo, Pessanha revela que, na sua concepção, o poeta deve ser capaz de estabelecer um certo distanciamento em relação a si mesmo, que lhe permita trabalhar sobre as suas emoções que se ferem no mesmo tom, mostrando-se, nas suas próprias palavras: “verdadeiramente poeta, analista do sentimento próprio” (RUBIM, 1993: 128). Esta afirmação permite-nos concluir que não é o sentimento em estado bruto que se configura como matéria poética, mas sim o sentimento distanciado e trabalhado, que deixa de pertencer ao próprio autor para passar por um processo de interpretação e recriação capaz de

transformá-lo em trabalhos verdadeiramente poéticos, procedimento que se encontra na tradição da poesia inglesa (Coleridge, e as emoções imaginadas, recuperadas em ‘segundo grau’) e que vai ser extrapolado e descrito na poética modernista de Fernando Pessoa, expandindo-se e ficando ligado a um fingimento do poeta, a um processo de destruição e reconstrução do “eu-poético” (*apud*. SANTOS&LEAL, 2007: 110).

Assim, a actividade analítica do poeta desdobra-se ainda numa direcção outra, em que se vincula a experiência da escrita à experiência de uma morte antecipada do autor (RUBIM, 1993: 182). Não se trata da morte literal, mas de uma experiência de despersonalização, a perda daquilo que forma um “eu”, ainda uno (anterior a Pessoa, anterior a Freud). Devemos reter-nos um pouco no trecho extraído do comentário de Pessanha ao livro *Flores de coral* de Alberto Osório para podermos entender o que é a vivência da morte para o poeta. Ao analisar os núcleos centrais da poesia do seu primo e grande amigo, Pessanha afirma que o autor tem como único intuito a aspiração de “realizar, por meio da verdade, a beleza”. A *verdade*, elemento crucial da poética de Pessanha, de facto demanda o modo da produção significativa da palavra pelo poeta. Se por um lado a poesia é uma arte subjectiva (a par da música, como vimos no texto), por outro esta deve ser objectiva:

— pelos temas que lhe servem de motivo — lendas, aspectos, episódios; porém através do aspecto (e ao mesmo tempo que **o esteta** o apreende e investiga a quantidade de beleza que poderá produzir, afeiçoando-a a determinada forma literária) **o consciencioso observador científico**, de que o esteta se duplica, interpreta o fenómeno e perscruta o fundo de que o mesmo aspecto é a superfície: **a natureza íntima das coisas, as relações e a fatalidade dos seus destinos**. Mais do que isso: no fenómeno de cada uma das aparências que interpreta, não se esquece de discriminar a participação da sua própria alma, o espelho em que se revelam. (PIRES, 1992: 107-108, negrito meu)

Colocado ante os fenómenos do mundo, o poeta, com a sua sensibilidade e inteligência, colhe deles alguns aspectos, valorizando-os ora como esteta, que investiga a “quantidade de beleza” que eles estão em condições de produzir, e disponibiliza os meios técnicos estilísticos ou formas literárias mais adequados para os representar; ora como “consciencioso observador científico”, que analisa os aspectos fenoménicos da realidade e sonda as relações íntimas implícitas no fundo das coisas, tendo sempre a consciência da intervenção racional e emotiva deste “eu” na percepção do mundo, representando: “a mais notável característica da complexa e inconfundível individualidade do poeta” (SPAGGIARI,

1982: 40). Nesse sentido, a alma do poeta é como o espelho em que se reflecte a aparência superficial das coisas, mas a tarefa da poesia deve ser a da evocação da realidade através dos procedimentos técnicos, não somente reproduzindo a beleza exterior mas também revelando o entrelaçamento de relações profundas que liga cada parte do universo à subjectividade do poeta. É de ressaltar, que em palavras de Pessanha: “a beleza estética não é uma realidade objectiva e absoluta, mas apenas uma noção do espírito humano, que por corresponder a uma necessidade natural, há-de persistir através de quaisquer condições, evoluçionando com estas, para acomodar-se-lhes” (PIRES, 2008: 109).

Mais adiante no texto de Pessanha, lê-se que: “a inteligência que dispõe de um tal poder de dissociação vai, naturalmente, de todas as vezes que se exerce e seja qual for o objectivo sobre que o faça, roçar pela ideia da morte”. Segundo o contexto de Pessanha, tal inteligência - que também recebe o nome de “senso crítico” - não é senão o poder analítico acima referido, que se exerce sobre as emoções brutas, de modo a transformá-las na síntese de inspiração e técnica, agente indispensável na criação poética. Neste rumo de interpretação, o poder de dissociação é como uma anulação dos sentimentos imediatos e desejos ansiosos, já que podemos distinguir a morte: “entrelaçada no amor e integrando a vida. Palpita na luz dos astros, estua na seiva das florestas virgens, ondula no colubrino estorcer-se das bailadeiras indianas... De que havia, pois, de lamentar-se, ou contra que havia, pois, de insurgir-se, se a morte é, em relação à vida, não só o termo fatal, mas a consequência lógica?” (*idem*. 108)

Para entender isso, convém lembrar que para o “eu” do texto, o passado: “está povoado de saudades”, enquanto o futuro: “se desenha iluminado e nítido em suave declive para o oceano de Aniquilamento”. Portanto, segundo a análise de Santos & Leal, citando Gustavo Rubim, o tumulto provocado pela condição existencial do homem e pelo senso crítico, que dispõe do poder de dissociação, e da morte, acabam por gerar a dissemelhança entre o *eu* e o *outro* que escreve:

Só passando pelo devir-outro do processo de distanciação crítica, o “eu” se constitui como **sujeito de escrita, se torna poeta**. O efeito de duplicação instala, assim, a **alteridade** na origem da escrita e esse é um efeito que, além de irreversível, tem a característica de se produzir **multiplicando o sujeito** numa série de posições que nada permite reunificar. (*apud*. SANTOS&LEAL, 2007: 111, negrito meu)

Ao contrário da exegese que demanda uma abordagem explicativa, o texto, no âmbito moderno e simbolista, é um lugar irredutível de vários referentes possíveis, frequentemente contraditórios, que se articulam e produzem sentidos de forma complexa, sendo um enigma a ser decifrado, um tumulto a ser pacificado, ou um conjunto de signos que se espera seja interpretado e rescrito. Então, o “eu” é, tal como o texto em que opera, uma alteridade e multiplicação do sujeito que apontam para: “o fundo de que o mesmo aspecto é a superfície”. Por conseguinte, não deveremos pensar que a decifração seja a busca de uma verdade que viria assegurar uma identidade sólida do “eu”, pois já se sabe que o sujeito da escrita está dividido: “numa série de posições (diversas e até contraditórias) que nada permite reunificar”. Assim sendo, o sujeito poderá discernir na própria vida aquilo que representa o seu outro sentido, isto é, a imagem ou a ideia de morte. Almejadas pelo sujeito, tanto uma distanciamento analítica de sentimentos quanto uma atitude aberta às criações do leitor imbuída na sua produção poética, é somente do lugar da morte, o limite inalcançável, que seria possível ter uma visão infinitamente distante de todas as coisas no mundo. (SANTOS&LEAL, 2007: 111)

Por tudo isto, quando, em seguida, se fala sobre da estética do Simbolismo, tornar-se-ia necessário regressar, uma vez mais, à questão deste poder de dissociação, e ao movimento infinitamente distante em direcção para Outro, mas desta vez no âmbito de uma interpretação do texto.

I.2.2. Questão da Poesia Simbolista

É comumente bem aceite que a poesia de Camilo Pessanha – entendido como maior representante do Simbolismo Português – seja uma das participantes na onda de reacção contra o conservadorismo social e artístico, um exemplo de prática do complexo de “poetic device” revoltado com os problemas decorrentes de um ambiente europeu crescentemente aburguesado, industrializado e tecnicizante. De acordo com esta visão, a questão da linguagem poética, ou usando o termo de Jakobson, *literariedade*, decisiva para os poetas simbolistas, formalistas russos e estudiosos do *New Criticism*, parece ser colocada de lado como elemento complementar destinado a ornamentar as ideias por detrás do significante vazio – expressão de revolta contra o estilo da época e à crise finissecular experienciada pelo *homem*, sendo conducente a uma atitude decadentista.

Porém, sem sequer pôr em causa a existência de uma crise social, e da propensão de romper com o contexto histórico dos simbolistas, Gustavo Rubim chama a atenção para a incoerência e para o modo: “mecânico e algo grosseiro como este discurso historicista situa os problemas de natureza literária num quadro mais amplo”:

Mecânico porque assenta num dispositivo elementar de causa-efeito que remete todas as explicações para uma origem simples (a desilusão com o «progresso da ciência» [...], pretendendo derivar daí uma imagem de conjunto cuja ilusória homogeneidade acaba por escamotear a complexidade do que quer retratar. E, por isso mesmo, grosseiro, não apenas no sentido em que perde de vista inúmeras nuances e autênticas diferenças que fazem de qualquer «contexto» um cenário sempre heterogéneo, mas também e sobretudo pela terminologia vaga, simplista e, por vezes, elementarmente contraditória, que sustenta estes simulacros da história literária. (RUBIM, 1993: 26)

Num passo anterior do seu ensaio - *Experiência da alucinação* (1993) - Rubim analisa os trechos dos comentadores como Barbara Spaggiari e Álvaro Cardoso Gomes, alertando-nos para o equívoco de confundir a visão decadentista com a expressão literária simbolista, de modo a fazer depender a obra poética da vida do seu autor, e colocar em primazia a subjectividade do poeta antes da característica inerente do discurso poético. Citando Guy Michaud, o ensaísta português aponta para: “a confusão que durante demasiado tempo se manteve entre o Simbolismo e a ‘decadência’” (Michaud 1947, pp.402), fenómeno que: “está longe de ser original e tem [...] uma história tão longa como a da sua crítica” (*idem.* 24). Quer isto dizer, para Michaud, que a arte poética simbolista não é somente intuição de uma realidade subjectiva – ela é ao mesmo tempo a própria expressão, portanto, não é concebida fora da linguagem, mas dentro e pela linguagem (*ibidem.*).

Como é possível compreender o Decadentismo e o Simbolismo como desdobramentos do Romantismo, e se encontram algumas ressonâncias do Romantismo nas obras de simbolistas como Baudelaire e Mallarmé, esta confusão lógica tem uma tradição longa, com origem numa visão romântica do mundo que se dissemina pela Europa entre meados do séc. XVIII até os finais do séc. XIX.

O florescimento do Romantismo nasce e deve-se ao progresso económico, político e social da época. Multiplicando-se os projectos e as tentativas de aperfeiçoamento do maquinismo tipográfico, o jornalismo, bem como a edição de livros, desenvolvem-se, até ao ponto de sair-se mais barato para a apreciação de um público popular, possibilitado pela

invenção da imprensa e pelo crescimento das classes médias. No século XIX, as grandes camadas burguesas crentes na capacidade financeira encontraram-se numa fase de combatividade ideológica, animadas de uma confiança na natureza e no futuro da Humanidade, e começaram a procurar fora da Igreja uma direcção espiritual (LOPES & SARRAIVA, 2017: 658). O mecenato transfere-se da aristocracia para uma burguesia menos educada e culta. A arte, de modo geral, deixa de valer por si, e muitas obras acabam a retratar os aspectos social e histórico de um quotidiano mais vulgar. O cientificismo prevalece. De par surge uma vertente algo mística, de veia neo-platónica, como reacção, que vê a Arte como um caminho para o mundo espiritual – que vai constituir parte da atitude agora considerada típica de uma poética simbolista.

Em relação a este pano de fundo, Rubim comenta: “a interpretação tradicional e impertinente da poética simbolista: ‘consiste em reconduzir tal concepção da poesia ao plano de uma nova visão religiosa do mundo em que caberia à poesia a função que as religiões propriamente ditas já não seriam capazes de desempenhar no mundo moderno’.” (RUBIM, 1993: 25).

Em particular nesta época, a arte poética muda profundamente as suas conotações. Conforme Jean Cohen, citando Bruno Matangrano, era a partir do Romantismo que o termo “poesia” rompe com o sentido clássico de género literário e passa a ser uma arte que consegue provocar sentimentos e emoções poéticas. Portanto, de época, e nunca esquecendo a influência teórica de Kant, as práticas autonomizam-se, o termo passa a ser aplicado a todo objeto extraliterário, inclusive dança, teatro, filme, desenho, etc. O sentimento poético torna-se um espaço entreaberto que possibilita o projecto da “arte total” de Wagner, quando o compositor em 1860 expôs em Paris o projeto de conjugar música, literatura, teatro e dança em um orgânico só, obra que se pretende: “a personificação das ideias” e interessa aos simbolistas como Mallarmé, para quem tanto o aspecto sonoro quanto a disposição do poema eram essenciais na composição poética (MATANGRANO, 2013: 16).

No âmbito da pintura, o Simbolismo marca uma superação da pura visualidade defendida pelo Impressionismo e dedica-se à realidade ulterior que escapa à consciência sensorial, almejando a expressão da vida interior e valores transcendentais através do uso dos

símbolos⁶⁴. O Belo e a Verdade do Classismo deixaram de ser o fim de manifestações artísticas e, concomitantemente decorrendo da autonomia da arte kantiana, surgem “a Arte pela Arte” e os artistas da “Torre de Marfim”. No âmbito literário, como referimos no capítulo anterior, o Simbolismo de facto implica uma “poesia na poesia”, que requer um “senso crítico” distanciado, e não uma poética que sobretudo expressa uma ideia mística além da realidade. Neste ponto, Baudelaire (1821-1867), entre os outros, defende que a poesia não tem outro fim senão ela mesma, já que: “como foi a imaginação que criou o mundo, ela governa-o”⁶⁵. A obra é um mundo perfeito que existe fora deste mundo fenomenal, e a linguagem que a tece deve ser bem trabalhada para tornar-se sugestiva de jeito a evitar o derramamento emotivo e remeter o leitor para dimensão da arte. Desse modo, regista-se um descontentamento experienciado por parte dos simbolistas contra um modo religioso de pensar o mundo, e contra um modo essencialista de conceber a poesia. Embora algumas das obras dos poetas finiseculares tenham posição ambígua no que se toca à estética decadentista - cuja inclinação marcada pelo subjetivismo, pelo gosto das dimensões misteriosas da existência e pela descoberta do universo inconsciente⁶⁶ - e à estética simbolista – como nos casos de Verlaine e Mallarmé - seria demasiado precipitado e reducionista tanto dizer que a arte simbolista é um veículo de uma visão do mundo, uma manifestação da subjectividade e espectáculo da vida, quanto dizer que os decadentistas reconhecem a sua arte própria. Quando defende a irredutibilidade da poética simbolista, Rubim aponta para dois tipos de leitura equívoca: 1. uma interpretação da visão religiosa feita e legitimada pelos próprios simbolistas – i.e. Charles Morice e Guy Michaud; 2. uma versão abreviada tecida por críticos, tendo como exemplo o comentário de Barbara Spagiari: “O Simbolismo transferiu para o plano requintadamente literário, transformando-a em estética, a visão do mundo própria do Decadentismo. A dimensão metafísica do universo é recuperada através da poesia, à qual é requerida a função de decifrar o mistério da existência [...] Para traduzir em poesia a rede de misteriosas correspondências entre o homem e o universo, a estética simbolista requer um esforço formal, um ‘emploi savant et sûr des mots’, que devem sugerir e não descrever a

⁶⁴ *Pintura Simbolista*. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_simbolista [acedido em 8 jan. 2021]

⁶⁵ Veja Charles Baudelaire, in Escrita.org. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/charles-baudelaire> [acedido em 8 jan. 2021]

⁶⁶ Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4624/decadentismo> [acedido em 8 jan. 2021]

realidade” (*apud.* RUBIM, 1993: 25). De acordo com a organização das frases, podemos claramente ver que a relação de correspondência entre a língua e o mistério é muito anterior à questão da própria linguagem. Segundo este tipo de interpretação, a linguagem poética fica reduzida a um meio de transmitir ideias, “um esforço formal”, e não o ponto crucial na estética. Mas será que a verdade é mesmo assim? Rubim, por exemplo, desacredita esta simplificação e acusa-a de ser uma espécie de “empobrecimento”:

Este empobrecimento da poética simbolista deriva em linha recta do seu entendimento como expressão literária do decadentismo e deste como expressão directa de uma «crise do final de Oitocentos», reflectida de um modo geral em toda a cultura europeia. De acordo com esta imagem de conjunto, a literatura não é mais do que reflexo dessa crise cultural e social e do pessimismo que a caracteriza. Em suma e nas palavras desenvoltas de um outro comentador de Pessanha: «Literariamente, é o simbolismo que expressará a crise e o esforço do artista para safar-se dela» (*idem.* 26).

Semelhantemente, Fernando Cabral Martins no seu livro *Poesia Simbolista Portuguesa* (1990) alerta-nos para a necessidade de rectificar as interpretações enganosas em torno da concepção da poética simbolista, analisando a partir do nome que esta modalidade estética recebeu:

A própria designação Simbolismo implica que **o elemento dominante dessa poética é o próprio modo de significação das palavras**. Não remete, como *Naturalismo* ou *Realismo*, para uma relação como as coisas sociais, tais como são ou tais como são vistas; nem implica, como *Parnasianismo*, uma revalorização da cultura clássica, com a concomitante afirmação dos valores eternos da Beleza.

O simbolismo é a colocação da poesia no seu próprio foco de atenção. É uma **metapoética**. É **um relevo dado ao trabalho específico do poeta**, mais do que um pôr em causa as suas intenções, a sua posição moral ou o tipo de universo que é o seu. [...] Uma das maiores razões para a modernidade do Simbolismo é esse ser **uma poesia poética, e não uma poesia metafísica, social, sentimental, satírica, pedagógica, ou o que seja**. (MARTINS, 1990: 22, negrito meu)

Num momento posterior, o ensaísta ainda escreve: “A consciência do Simbolismo como origem do Modernismo, ou do Modernismo como ampliação do Simbolismo, está patente num tema de importância: o do sujeito poético” (*idem.* 28). Levantando exemplos de

Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Antero de Quintal e Eça de Queiroz⁶⁷, Cabral Martins lembra-nos do aspecto de “o espectáculo do Eu” (nas palavras de Mallarmé, “Le spectacle de Soi”) destes autores, sendo todos hábeis na dispersão do “eu”. Sabemos que para escritores pré-modernistas do Romantismo, o culto do “Génio” ganha muita força com a busca pela autonomia da criação da arte; a obra é concebida pela irrupção da inspiração (não obstante é preciso ainda purificar, reflectir e cultivar o entusiasmo e ímpeto iniciais) e já é perfeita em si, sendo a peça de arte uma genuína expressão da intuição que prescinde modelos que a possam restringir. Entretanto, aquilo que era considerado como uma fonte vital de intenções, de paixões e encarnação da verdade do poema no qual se expressa, é revelado aqui, no Simbolismo, como um aparato, um acto metonímico, um efeito de vibração contínua do sentido que constantemente o projecta para outros lugares, e não o de uma acepção fixada num lugar semanticamente definido (*ibid.*). Portanto, nota-se um virar do foco de atenção neste âmbito da escrita: da idealização, do sonho e da evasão, para o próprio material significante - rítmico, musical - e o trabalho cultivado na técnica nova com os elementos poéticos. Mallarmé (1842-1898), ao ser interpelado pelo jornalista Léo d’Orfer em 1884, assim definiu a Poesia:

A poesia é a expressão, pela linguagem humana reconduzida ao seu ritmo essencial, do sentido misterioso dos aspectos da existência: ela dota assim com autenticidade a nossa passagem por esta vida, e constitui a única tarefa espiritual. ⁶⁸(*apud.* MATANGRANO, 2013: 17, tradução do francês)

Entende-se, pois, que Mallarmé é um pensador da escrita como instrumento de operações técnicas, cuja única tarefa espiritual é fazer experimentações com a linguagem capazes de apreender *o ritmo essencial*. Para o poeta, a Poesia não somente se fecha às Letras, visão moderna que Roman Jakobson posteriormente endossa⁶⁹, mas também como um espaço

⁶⁷ Segundo denota Cabral Martins, Antero e Eça criam a figura de Fradique Mendes. In *Poesia Simbolista Portuguesa*, pp. 29, 1990, Lisboa: Editorial Comunicação.

⁶⁸ “La Poésie est l’expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l’existence: elle doue ainsi d’authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle”. Cf. Stéphane Mallarmé, *Correspondance* complète (1862-1871) suivi de *Lettres sur la poésie* (1872-1898). Paris: Gallimard, 2009, p. 572. *Apud.* Bruno Anselmi Matangrano, *Camilo Pessanha revisitado: “Verlaine português” à luz de Mallarmé*. Universidade de São Paulo, 2013.

⁶⁹ Jakobson afirma sob óptica de linguística que “many poetic features belong not only to the science of language but to the whole theory of signs, that is, to general semiotics. This statement, however, is valid not only for

entreaberto que no sentido lato abrange a Música –[como diz Verlaine: “de la musique avant toute chose”/“música primeiro que tudo”] no fundo significa: “Ideia ou Ritmo entre relações”⁷⁰ – Por termo Ritmo, Matangrano assim explica, evitando uma interpretação simples no aspecto místico: “Ritmo aqui tem um sentido mais amplo, abrangendo noções como cadência, andamento, acentuação, métrica, sonoridade e musicalidade; pode tanto ser o ritmo harmônico da canção como o ritmo prosaico da fala, que advém essencialmente da desarticulação da sintaxe”⁷¹. Ora, o que importa a Mallarmé é mesmo uma apropriação de recursos melódiosos por meio da linguagem poética, única forma de aproximação à Ideia ou ao Mistério – fenómeno único em que se unem as faces alternativas de Poesia e Música, no entender do poeta:

Assim, possui-se, com exatidão, os meios recíprocos do Mistério - esqueçamos a velha distinção, entre Música e as Letras, que não é mais que uma partilha, premeditada, para o seu reencontro posterior, no primeiro caso: uma evocação de prestígios situados nessa ponte entre a audição e a quase visão abstracta, que se torna o entendimento; o que é que, em termos de localização, dá a um folheto de tipografia um alcance igual.

Chego, correndo os meus riscos esteticamente, a esta conclusão (se, por algum motivo, a ausência, sempre, de uma exposição teórica, eu vos conduzisse a ratificá-la, seria uma honra para mim demandada apenas por esta noite): que a Música e as Letras são a face alternativa aqui ampliada em direcção ao obscuro; cintilando aqui, com a certeza, de um fenómeno, o único, a que eu chamei, a Ideia.⁷² (*Apud.* MATANGRANO, 2013: 18).

verbal art but also for all varieties of language since language shares many properties with some other systems of signs or even with all of them (pansemiotic features).” (JAKOBSON, 1960: 351)

⁷⁰ Na interpretação de Léo d’Orfer, quando é interpelado sobre a musicalidade dos seus versos, Mallarmé diz: “Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Ideé ou rythme entre des rapports.” (*apud.* MATANGRANO, 2013: 18)

⁷¹ Citando Mallarmé: “Je fait de la Musique, et appelle ainsi non celle qu’on peut tirer du rapprochement euphonique de mots [...] mais (sic) l’au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole” (*ibid.*).

⁷² “Alors, on possède, avec justesse, les moyens réciproques du Mystère – oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n’étant que le partage, voulu, pour sa rencontre ultérieure, du cas premier : l’une évocatoire de prestiges situés à ce pont de l’ouïe et presque de la vision abstrait, devenu l’entendement ; qui, spacieux, accorde au feuillet d’imprimerie une portée égale. / Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si, par quelque grâce, absente, toujours, d’un exposé, je vous amenai à la ratifier, ce serait l’honneur pour moi cherché ce soir) : que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l’obscur ; scintillante là, avec certitude, d’un phénomène, le seul, je l’appelai, l’Idée.” *Cf.* Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in *Écrits sur l’art*, Paris, GF Flammarion, 1998, pp.385.

É bem interessante observar que, muito antes de Roman Jakobson declarar que “o objecto da ciência da literatura não é a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma determinada obra uma obra literária” (*apud.* SILVA, 2007: 15), e quase um século antes de Mallarmé declarar a importância fulcral dada à música em relação à poesia⁷³, o teórico do Romantismo Alemão Novalis já tinha afirmado que: “a obra literária é vista como uma rede de relações entre elementos que a constituem à semelhança da música e da matemática”. Não é de admirar que Perrone-Moisés chegue a afirmar: “os modernos apenas desenvolveram a lógica das propostas românticas” (*apud.* FALEIROS, 2010: 93), dado que a questão do símile da música e matemática em relação à poesia serão princípios organizadores não só de alguns românticos alemães, mas também dos simbolistas do fim do século XIX, e das teorias imanentes do poema do início do século XX, como aquelas dos formalistas russos e do *New Criticism*. A este propósito, Todorov afirma: “A literatura é uma linguagem não instrumental e o seu valor reside nela própria” (TODOROV, 1978: 18). Já para o *New Criticism*, a análise literária a partir de contextos sociais, culturais, históricos e da investigação de tipo biográfico é claramente rejeitada, promovendo assim a análise dos valores (meta-)literários; não se admite, portanto, nenhum outro tipo de investigação para além do que está contido no próprio texto.

Voltando para a questão do Simbolismo, a palavra “símbolo” deve ser distinguida da acepção de um código encontrado na vida quotidiana, na astrologia, na liturgia religiosa, bem como no âmbito mais específico de ciências como filosofia grega (neo e platónica) ou a psicanálise. É de notar que não deve ser aquilo que estabelece, de qualquer forma, uma relação de correspondência entre o signo e o significado preciso, sólido e único, como faz a tradição do Classicismo e até do Romantismo (i.e. o conceito de “beleza indizível” na palavra de Goethe⁷⁴), mas funciona do mesmo modo que Fernando Cabral Martins resume:

⁷³ “La poésie, proche l’Idée, est Musique par excellence – ne consent pas d’infériorité” (Stéphane Mallarmé, “Quant au livre”, citado por Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, pp. 197. *Apud.* Matangrano in *Camilo Pessanha revisitado: “Verlaine português” à luz de Mallarmé*. Universidade de São Paulo, 2013, pp.19.

⁷⁴ In *Os sofrimentos do jovem Werther* (Porto Alegre, L&PM, 2001), Goethe escreve: “só ela [natureza] é infinitamente rica e só ela é que forma os grandes artistas”; “a cidade em si é desagradável, mas nas arrabaldes, a natureza é de uma beleza indizível”, pp.14.

O que é próprio do símbolo poético é **uma vibração contínua do sentido**, que o não deixa fixar num lugar semântico definido, mas **constantemente o projecta para outros**.

Diferentemente da tradição romântica, porém, não é para um *inexprimível* (na palavra de Goethe) que deve remeter-se o modo de significação do símbolo poético. Não será tanto do *inexprimível* que se trata (uma das apostas da literatura moderna será *o tudo dizer*) como ainda do inexprimido, e, antes de tocar qualquer mistério último, o símbolo abre-se para **sentidos outros, num processo radicalmente aberto, e para sentidos cada vez mais amplos**.

O símbolo não é a marca mística de uma ignorância fundamental de tudo, **mas a palavra estelar, irradiante, que a cada leitura diferentemente significa, e significa mais**.
(MARTINS, 1990: 20, negrito meu)

A frequência do uso das palavras “outros” e “abertos” dá-nos um exemplo do acto de remeter e repartir, que consiste nesta função do símbolo, de sugerir uma coisa (mais do que pela ausência grega, ou a similaridade romântica) pela sua contiguidade material ou conceptual com uma outra coisa, uma sinestesia. Trata-se de uma possibilidade de despertar o encadeamento diferenciado de sentidos na sequência de várias leituras, e cada sentido como parte não-hierárquica em relação ao outro, mantendo-se, todavia, uma proximidade entre o evocado de um símbolo e o evocado do mesmo símbolo que outra leitura nos despertou. Esta modalidade de produção dos sentidos faz lembrar a crítica que Wittgenstein realiza à noção de essência, alertando para as concepções fundamentais recorrentemente estabelecidas na tradição filosófica ocidental, e que, no pensamento tardio do filósofo se define como ilusão. Ou seja, pode dizer-se que o símbolo não confia na precisão e no carácter fundamentalmente unívoco da linguagem; em vez disso, adquire um leque de possibilidades em termos de significados sugeridos, sendo indissociável da relação entre os elementos linguísticos em que se insere. Destruída a limitação das palavras que somente serve para descobrir a lógica – a essência de todas as coisas, Wittgenstein, nas *Investigações Filosóficas* (1953), passa a enfatizar que a linguagem ganha sentido nas formas de uso: “Para uma grande classe de casos – embora não para todos – o emprego da palavra «sentido» pode dar-se a seguinte explicação: o sentido de uma palavra é o seu uso de linguagem” (WITTGENSTEIN, 2002: 207). E segundo esta visão panorâmica do funcionamento da linguagem, podemos perceber que, o que permite às palavras denominar algo sob um mesmo nome, não é o traço comum essencial, mas, segundo a “secção 65” das *Investigações Filosóficas*, as “semelhanças de família” . Isto quer dizer, no que se toca à questão de linguagem simbólica, não há uma

propriedade ou um conjunto de propriedades comuns entre os sentidos que aos símbolos se aplicam a cada leitura; há somente uma “rede complicada de semelhanças que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor” (*idem.* § 66) que existem no processo cada vez mais aberto da leitura, e nenhuma das quais existe entre todos os sentidos⁷⁵.

Este efeito de irradiação do sentido de símbolo, que: “abre-se para sentidos outros, num processo radicalmente aberto [...] cada vez mais amplos” (MARTINS, 1990: 20), só pode ser atingido em função de decisões de uma comunidade interpretativa (leitor) que lê e recria a partir das suas próprias educações e experiências. Nesse sentido, pode dizer-se que o sucesso da estética simbolista é praticamente indissociável da contribuição da actividade cognitiva do seu leitor. Dada esta consideração, gostaríamos ainda de sublinhar que a estética do Simbolismo parece sugerir que a literalidade consiste não só nas propriedades textuais. John M Ellis argumenta que: “em um sentido importante, os textos são feitos para a literatura pela comunidade, e não por seus autores”⁷⁶(ELLIS, 1974: 47). A literatura pode e deve definir-se como uma modalidade específica da linguagem verbal, desenvolvida em estreito relacionamento com a linguística, mas não só: é igualmente importante a cooperação por parte dos leitores. Muito semelhantemente, Umberto Eco, ao esclarecer-nos o que é a estética da Obra Aberta, explica:

O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, **no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações**, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo **que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual**. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria [...]. Nesse sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo

⁷⁵ Sobre o conceito de “semelhanças da família” e como isto pode ser justificado, veja *Conceitos por Semelhança de Família e o problema da textura amplamente aberta*, Rodrigo Cezar Medeiros Moreira, Revista Ítaca No.27, pp 114-133, 2014.

⁷⁶ Tradução minha, enquanto o original: “in an important sense, texts are made to literature by the community, not by their authors.”

perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade (ECO, 1976: 40).

Nos poemas de Pessanha, também é bem observável esta tendência de deixar aberta a obra às diferentes interpretações do leitor. Por um lado, ao nível da medida de composição, sabemos que ele modifica o corpo textual de muitos poemas ao longo dos anos - no seu caderno de poesia e nas colaborações com os jornais - mas, para além desta responsabilidade e insistência na qualidade literária, não mostrou muito interesse em ser editado e chegar perto de um público mais amplo. Se tomarmos o acto de edição como uma forma definitiva de fixar o texto, será que poderemos julgar este desinteresse em dar uma forma acabada aos seus textos pelo acto de edição como uma recusa ao fechamento da leitura? Os amigos íntimos guardam-lhe os seus manuscritos de poesia - e em cada um deles apresenta-nos uma versão diferente de certos poemas (como o *irá fazer*, premeditadamente e como prática poética, Herberto Helder). Assim, sem a *execução* definitiva do trabalho editorial, os poemas podem manter-se em contacto com a sucessividade de interpretações, e destinatários, em função das várias versões produzidas.

Por outro lado, ao nível das características inerentes à poesia, Pessanha também é hábil em criar uma estrutura inspiradora no poema através do uso dos vocábulos e encavalamento (*enjambement*), e tende: “a promover no intérprete ‘actos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (*idem*. 41), como acontece no poema «Imagens que passais pela retina» e «Quando voltei encontrei...». Ainda, nos sonetos de Pessanha não existe realmente uma estrutura narrativa, característica em comum com a poética do Simbolismo, que rejeite o pendor descritivista e narrativo dos românticos e parnasianos. Advoga também uma técnica de sugestão através da elaboração dos símbolos: em vez de usar uma linguagem directamente referencial e mimética - aquela com que expressamente se nomeiam os fenómenos no mundo - escolhe uma linguagem alusiva e multi-significativa, que acolhe os símbolos capazes de remeter constantemente para uma série de seres e coisas. Em vez de fornecer o significado preciso, prefere a evocação sortilêga a partir da estrutura verbal alternada pelo cheio e lacuna, a mesma lacuna que se encontra nas palavras de Baudelaire, quando se fala da música, que posteriormente viria a ser: “completada pela imaginação do ouvinte” (BAUDELAIRE, 1999: 26), e ocupada pelas imagens interiores suscitadas pela musicalidade do verso. Desse modo, a

sintaxe rigorosa dissolve-se, e a poesia lírica tende para uma orquestração verbal evocativa de cenas fantasiadas e sentimentos complexos e irradiantes (i.e. «Viola chinesa», «Chorai arcadas do violoncelo», «Ao longe os barcos de flores»).

Já sabemos que o efeito de musicalidade - as sinestesias, as aliteraões, as assonâncias etc. - e o som em geral, representam um papel importante para a prática dos poetas simbolistas. Nos poemas de Mallarmé e Verlaine, por exemplo, e especialmente em Verlaine, os fonemas comportam-se praticamente como as notas musicais. A música harmoniosa da repetição de sons, a agilidade no uso do alexandrino (aqui a medida ‘natural’ do verso francês) e a utilização dos ritmos ímpares a sugerir estados de lacuna por estrofes vaporosas e rarefeitas à maneira de Verlaine, vem inspirar inúmeros poetas posteriores⁷⁷, incluindo Camilo Pessanha. O poeta francês recorre muitas vezes ao auxílio do recurso de aliteração, da assonância, do vocábulo, da cadência, como ocorre, por exemplo, em «Chanson d’ automme», enquanto no caso de Pessanha, no texto crítico sobre *Flores de Coral* de Alberto Osório de Castro, ele diz que a poesia é uma arte essencialmente subjectiva (“para alguns dos seus mais delicados cultores quase tão exclusivamente como a música”), impossível de: “dar-se a conhecer indirectamente o valor estético das suas obras, como o é fazer-se compreender a beleza de uma sinfonia ou de uma romança, por outra maneira que não seja fazendo-a ouvir” (PIRES, 1992: 105). Quer dizer, a música e eurtmia está na base da teoria da composição poética de Pessanha, e o poeta acredita que, atrás da simplicidade aparente dos poemas maiores que dominam os séculos, estão: “tão diferentes, tão complexos, e [de] importância tão variável” “os factores de que resulta a eurtmia poética” (*ibid.*). Quanto às experimentações linguísticas de Mallarmé, Pessanha também tem os procedimentos semelhantes na sua poesia: por vezes, os poemas do poeta parisiense aproximam-se da prosa, apresentando ao leitor uma sintaxe entrecortada e ritmos inusitados – falamos de «Un coup de dés», e o fenómeno pode igualmente ser encontrado, como por exemplo, em «Foi um dia de inúteis agonias» e «Quando voltei encontrei os meus passos» de Pessanha. Por outro lado, a técnica da orquestração plástica e verbal que Mallarmé contribui para a poesia do Simbolismo dá origem à ideia muito aceite de que, os poemas simbolistas são pintados como os quadros, ou

⁷⁷ Apud. Anna Balakian, in *Camilo Pessanha revisitado: O “Verlaine português” à luz de Mallarmé*, de Bruno Anselmi Matangrano. (Dissertação de mestrado não editada, programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013, pp.43.

esculpidos como estátuas (ou pequenas jóias). Ora, as chamadas “artes irmãs” – a poesia e a pintura – tinham sido aliadas desde há milhares anos por Platão, Aristóteles e Horácio – três pilares históricas da poesia ocidental⁷⁸, e são artes que partilham os territórios bastante próximos já na antiguidade clássica. Porém, mesmo que na altura as duas artes sejam ainda consideradas baseadas na imitação da Natureza, a poesia ainda é superior à pintura, no sentido de que a boa poesia é uma coisa misteriosa e encerrada sobre si mesma, cuja fonte de inspiração é divina e enigmática; enquanto a boa pintura, por sua vez, é somente uma espécie privilegiada de imitação da natureza, refletora de técnicas maravilhosamente aperfeiçoadas, sobre o qual a condenação platónica pesou muito na crítica de arte ocidental. Até ao período romântico inglês do século XIX, nomeadamente em 1843, ano em que Ruskin publicou o seu primeiro volume de *Modern Painters* defendendo o valor pitoresco da arte, a pintura ainda é a irmã mais nova de poesia. Não obstante Ruskin apontar para o aspecto menos positivo da pintura a propósito de ter uma sensibilidade demasiadamente emotiva, ele emprega as palavras “pintor” e “poeta” de forma indiferente⁷⁹, e faz com que esta vinculação entre a poesia e a pintura venha a ser reforçada junto dos escritores do Realismo e Parnasianismo mais tarde do mesmo século. O Simbolismo seria igualmente um passo muito importante para o processo de democratização contra a hierarquia entre a poesia e a pintura.

Como há pouco referimos, os poemas simbolistas são passíveis de múltiplas interpretações devido ao carácter fluído e metonímico dos símbolos como puros significantes despertadores de imagens. A fluidez semântica destes símbolos marca o sentido dos poemas como um devir, fazendo os semanticamente discutíveis e levando-os para o vago e o ambíguo, que afasta a estética simbolista de uma ordem da representação mística para a aproximar de uma ordem de pura figuração (GUIMARÃES, 2004: 20). Tal como afirma Fernando Guimarães, a linguagem simbólica aproveita-se do seu visualismo, e do poder de associação, para criar oscilações semânticas e levar o leitor a situações de exegese aleatória, e de ambiguidade significacional, pela sugestão (GUIMARÃES, 2003: 524). Semelhantemente, as

⁷⁸ Vale a pena recordar o símile horaciano que está na origem desta comparação muito recorrida entre as duas artes: o princípio de *ut pictura poesis*, usado por poeta romano na sua *Arte Poética* (c. 20 a. C.) e que, apesar de não atribuir uma justificação estrutural de justapor os dois géneros, se baseia no facto de as duas artes serem, supostamente, imitações da natureza, perspetiva fulcral ao longo dos anos sujeita de reformulações durante a Antiguidade Clássica.

⁷⁹ Landow, George P. *Chapter One, Section I: Ruskin and the tradition of ut pictura poesis*, disponível em <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.1.html> [acedido em 10 Jan. 2021]

técnicas impressionistas de uma pintura também vivem de uma virtualidade independente devido aos seus contornos vagos, e: “propõem pela primeira vez uma possibilidade de pintura não totalmente mimética e possibilitam o surgimento [...] das técnicas postuladas pelo Cubismo e demais Vanguardas e, finalmente, culminam na arte não-referencial e abstrata, em que nada mais se vê a não ser os “jogos” de cores que tentam suscitar uma Ideia” (MATANGARANO, 2013: 25). Com os pincéis que diluem os contornos do objecto, a pintura pré-simbolista já é capaz de criar uma atmosfera onírica propícia de fazer alusão aos estados de alma, na esteira do pensamento de Mallarmé (“sugerir eis o sonho”) (*ibid.*), ou mesmo em poemas de Pessanha como «Poema final» e «Ao longe os barcos de flores».

Um outro aspecto característico do Simbolismo porém, já analisado, é a distorção das realidades exteriores segundo um parâmetro pessoal. Muitas vezes, aplicando uma estética não mimética, os poemas simbolistas deixam a descrição dos elementos constantemente entrecortada, ou contaminada, pela interioridade do sujeito. A experiência externa amalgama-se com os sentimentos do sujeito, cujo caminho o remete para um certo intervalo de cisma, permitindo o corte com a realidade vivenciada ou observada em favor dos seus devaneios: como por exemplo, «Le Crépuscule du soir»⁸⁰ de Baudelaire e «Lúbrica» de Camilo Pessanha. Desse modo, a poesia pode ser vista como uma possibilidade de construir outra realidade em vez da cópia do mundo real: “por meios outros que não a mimese aristotélica ou a interioridade platônica” (MARRIETI :20). Portanto, ao lado da musicalidade, trata-se de ter como elementos igualmente importantes do fazer poético a dimensão da subjectividade, a percepção sensorial, a emotividade, a memória e a complexa individualidade do poeta. Entretanto, criticando a interioridade romântica, a poética simbolista rejeita tudo o que pode ser reconhecido de imediato em todos os níveis dos sentidos - olfato, audição, tacto, visão - pois assim se perde uma operação intelectual por parte do poeta no poema, bem como se nega ao leitor a possibilidade de reconstruir o seu próprio poema. Esta participação do senso crítico é explicada por Camilo Pessanha no já citado trecho do comentário sobre *Flores de coral*, quando abordámos a importância da actividade analítica para a poética de Pessanha no capítulo anterior.

⁸⁰ Trad. William Aggeler, *The Flowers of Evil* (Fresno, CA: Academy Library Guild, 1954) Disponível em <https://fleursdumal.org/poem/166> [acedido em 8 jan. 2021]

Então, pode-se dizer que o poeta presta muita atenção aos materiais significantes, e faz um trabalho sobre os elementos da sua arte com o seu juízo. Se isto faz legitimar a palavra como símbolo criador de mundos, é porque implica atenção e trabalho igualmente sobre: “um desses mundos especial e culturalmente privilegiado: o Autor” – que finalmente se revelaria como “um tecido das projecções e fantasia do leitor” (MARTINS, 1990: 29). O “eu” do poeta torna-se, assim, também um espaço de leitura, um conjunto de relações simbólicas que se espera por ser interpretado, como o próprio texto. Esta perspectiva justifica a nossa hipótese de que esta poética simbolista de Pessanha também decorre de uma relação possível com o seu conhecimento sónico - quer no caso da insistência na musicalidade, quer no da busca pelo vago e distorção da realidade pelo sujeito. É por esta via que se estabelece e fundamenta o conhecimento e recurso à língua e literatura chinesas, com os quais o poeta estabelece contacto e entra em diálogo desde os primeiros dias após a sua chegada a Macau.

1.2.3. “Uma poesia do fim”⁸¹

Sendo o único livro publicado durante a vida de Pessanha, **Clepsydra** é um projecto poético que recorre à imagem de passagem da água, para mostrar o sujeito esfacelado frente ao trânsito do tempo-espaço, a inevitabilidade da destruição da memória e da vida, a fluidez inevitável da experiência, a ânsia de síntese entre o homem e aquilo que mais cabalmente o nega, o desejo de cessação da dor etc. De acordo com a interpretação de Tiago Clariano, no título do livro já está implícita uma voz de lamentação, já que a palavra grega para clepsidra, κλεψύδρα, compartilha uma partícula etimológica que evidencia a contagem do tempo com a palavra grega “ladroão” (κλέφτης), o que, ao que tudo indica, sugere os efeitos do tempo enquanto experiências fugidias e subtractivas (CLARIANO, 2017: 50). Talvez porque o universo imagético da **Clepsydra** se relaciona assim, especialmente, com a antecipação da morte, com a incomensurabilidade entre o desejo, a razão e a realidade, ou com os símbolos decadentes e até nauseantes, com certo toque de atitude de não-presta estereotipadamente romântica (LOPES, 1970: 199-204), muitos ressumem a poética de Pessanha como poética do pessimismo, e vêem nela uma implicação do sentimento negativo.

⁸¹ Cf. João Décio. In *Para uma interpretação crítica de Camilo Pessanha*, Revista de Linguística Alfa, No.16, 1970, pp.278.

Por exemplo, Laurene Veras, no seu ensaio intitulado *Transcendência e Vontade na Clepsidra de Camilo Pessanha* (inspirado na análise dos três poemas camilianos por Paulo Franchetti), declara que a questão da transcendência ocorre quando, na poesia de Camilo: “a degradação física sugere a degradação espiritual do ser, ou seja, o tempo passa, o mundo físico se despedaça, e o espiritual com ele”, pois o desejo é uma condenação fatal inerente a todos os seres conscientes: nele sempre haverá a sua não-realização ou não-satisfação, tal como cada Vontade nas coisas – na acepção de Schopenhaur – pressupõe uma falta. Ora, se o desejo é infinito, e se o essencial da vida consiste na Vontade, o mundo fenoménico seria uma fonte de dor irremediável, só tendo como alívio o conhecimento de que: “o tempo passa, a percepção corre para o nada, o ser para o não-ser, e não há indício de um ser que perdure, uma alma ou qualquer espécie de imortalidade ou permanência da consciência.” (VERAS, 2009: 1). Sabe-se que, com a morte o indivíduo desapareceria, com a ausência dos sentidos o sujeito poético também se esvai completamente até a aniquilação total, e Veras explica ainda que, para o poeta hipersensível que se encontra numa inadaptação ao ambiente hostil, a morte e o aniquilamento da consciência são, decerto, formas ideais de libertação da ânsia e da dor. Porém, dado que a vida já traz em si a implicação da morte, e o indivíduo passa a existência almejando a realização dos desejos numa tentativa desesperada de afirmar a vida, isto é, pensar afastar-se da morte, então, como caminho para a extinção do sofrimento só resta um: a ascese.

Por tal, vemos que, na poesia de Pessanha, como «Quando voltei encontrei os meus passos» e «Imagens que passais pela minha retina», não há uma aspiração de transcendência (neste caso, algo que ultrapassa a materialidade e a experiência ordinária) em que o sujeito possa alçar-se a uma condição de completude, senão uma vontade de supressão do desejo dele em frente do trânsito de imagens em movimento, ou um sujeito esfacelado e subtraído pelos episódios da vida experienciados e passados, sofrendo pela passagem de memórias até, hipoteticamente, no fim de contas, fica entregue à cessação do desejo e ao esquecimento. Perante a busca malograda da extinção da dor na vida, o sujeito poético de Pessanha só tem: “vontade de não ter vontade da luz perdida”, e, voluntariamente, opta-se pelo ascetismo para o seu ser, afirmando assim a sua impotência anímica e a imobilidade. Em resumo, seguindo esta lógica pessimista: “a solução para o desconcerto causado por esta ausência de transcendência, esse desenraizamento do ser, será dada pela [...] negação da Vontade” (*idem*. 6). Entretanto, por via desta correspondência entre a poética de Pessanha e a tese de Schopenhauer, Veras

repete aquela interpretação da poética de Pessanha em termos do pessimismo decadente, sem mostrar que o problema do interesse que a poesia dele possa despertar se irradia para várias direcções, e nelas destaca-se, como pertinente, a perspectiva de Oscar Lopes:

“O que essa obra insinua é, pelo menos em primeira abordagem, *a lírica da agonia*, do afogamento, do naufrágio mas *já consumados*, ou *naquela fase final* em que serenamente os evocamos, contemplamos, nos seus vestígios diminutos (conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos) vestígios mineralizados visíveis à fria transparência de água sobre a qual um navio singra, uma água que é a imagem do puro tempo incolor, inodoro e por isso também ela mineralidade simples.” (LOPES, 1970: 198, *italico meu*)

Será que Camilo Pessanha, na verdade, se aproxima do pessimismo de um Schopenhaur, de um Camões, de um Antero ou de um Nobre? Quando compõe poemas como «Imagens que passais pela retina» e «Se andava no jardim», ele vê, no conflito interno da vida, somente um destino fatal da condição humana, desprovido de qualquer luz de alegria? João Décio aponta, sabiamente, para a ideia elaborada pelo ensaísta extraída do seu lúcido ensaio *O quebrar dos espelhos*, que nos leva a uma profunda reflexão sobre a aparente contradição entre a vontade e a abulia nestes versos: ao que tudo indica, a poesia de Camilo Pessanha nem é optimista nem é pessimista, mas revela antes a compreensão de *verdades últimas* para além daquelas posições, uma síntese. Podemos encontrar os indícios da chamada *lírica de agonia* no poema «Vênus» e «Lúbrica», em que: “o tempo é um só (sua poesia parece revelar a síntese temporal presente, passado e futuro), e o homem revela-se numa unicidade temporal, unicidade carnal e espiritual, daí que se integrem na sua poesia uma intensa vivência erótica [...] com outros de extrema espiritualidade” (DÉCIO, 1970: 278) no momento de ver-se, ao mesmo tempo, no começo e no fim, dado que aqui se trata de uma superação do tempo⁸². Neste tipo de vivência, o sujeito lírico chora, sem aparente razão, uma voz que tende para um objecto que transcende o seu produtor individual: “por isso viúva de

⁸² Estado que recorda uma alegoria de Kafka, em que se fala sobre uma posição de árbitro: “He has two antagonists: the first presses him from behind, from the origin. The second blocks the road ahead. He gives battle to both. To be sure, the first supports him in his fight with the second, for he wants to push him forward, and in the same way the second supports him in his fight with the first, since he drives him back. But it is only theoretically so. For it is not only the two antagonists who are there, but he himself as well, and who really knows his intentions? His dream, though, is that some time in an unguarded moment – and this would require a night darker than any night has ever been yet – he will jump out of the fighting line and be promoted, on account of his experience in fighting, to the position of umpire over his antagonists in their fight with each other.” *apud*. Hannah Arendt, *Between Past and Future*, New York: Penguin, 2006, pp.7.

uma impessoal viuvez, e *dissimulando a hora* pela inevitável inadequação dinâmica” entre a apreensão humana, o objecto ideal e: “a realidade lugar-comum que serve de ponto de partida” (LOPES, 1970: 202). Esta incomensurabilidade da voz - entre o sujeito, o objecto, a razão e o ideal - é decerto vestígio de um desencontro com a Vontade, e torna-se, assim, uma fonte de dor. Também, nas palavras de Oscar Lopes, esta incomensurabilidade, este “finíssimo vaivém” doloroso entre “as situações em que dadas ânsias despertam” e “as razões que a tais ânsias” são dadas, tornar-se-á a mais curiosa face de uma “questão histórico-literária importante”: “a antecipação temática (e outra) de Pessanha em relação a Pessoa”, tendo «Ele canta, pobre ceifeira» e «Autopsicografia» como exemplos. Ora, por outras palavras, estamos a falar de uma “ânsia de síntese entre qualquer ser inconsciente e a *consciência* disso”, fenómeno a que anteriormente referimos, de outra maneira, quando se fala da abertura textual na obra: “Pessanha sabe, de um saber técnico de poeta, que a poesia não se limita a exprimir uma realidade previamente definida; pelo contrário, ela opõe-se ao senso comum, convidando o leitor: ‘a um salto em direcção a novas estruturas de compreensão e valor’” (*ibid.*). Outra vez, convém assinalar aqui a posição da poesia de Camilo, de estar além do binómio pessimismo/optimismo, pois trata-se de uma “poesia do fim”, da superação do sujeito lírico a si mesmo, da sensação do limite atingido e da agonia reflexiva. Além disso: “a ânsia de síntese entre qualquer ser inconsciente e a *consciência* disso”, na poesia de Pessoa, paira já em muitos poemas de Pessanha: a fantasia de um homem ver-se deitado no jazigo («Porque o melhor, enfim»), a paradoxal obsessão daquela mineralidade a que a vida senil ou destroçada regressaria («Vênus»), o sentimento entrelaçado pela dor e pela alegria frente à mortalidade como condição humana («Desce por fim sobre o meu coração»), etc. Dada esta coincidência de temáticas (e não só), parece-nos interessante buscar no pensamento posterior de Fernando Pessoa alguns dos suportes que também iluminam esta complexidade de sentimentos na poesia de Pessanha.

No artigo intitulado *O Génio*, integrado no livro *Textos Filosóficos* (estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho, 1993), Pessoa pondera um argumento que pode perfeitamente contribuir para a compreensão da vibração de sentimentos contrários na poesia de Camilo. Na abertura ao texto, o poeta modernista declara: “A vida consiste no equilíbrio de duas forças, a de integração e a de desintegração, o anabolismo e catabolismo dos fisiologistas.” Então, para o corpo: “a anulação da força de desintegração (impossível na matéria orgânica) seria a não-vida [...]”, enquanto: “a anulação da força de integração é a

morte”. Tendo em conta que o espírito, tal como o organismo do corpo, por definição, é uma “coisa viva”, então é oportuno fazer uma analogia entre ambos: “como no corpo, a anulação da desintegração seria a não existência do espírito, e a anulação da integração o que chamamos loucura.”. Posto o paralelismo, Pessoa argumenta que, semelhantemente à actuação complexa de: “um organismo na escala evolutiva” mais alta, “quanto mais alto um espírito, tanto mais complexas as forças de desintegração que em si tem”. Por outro lado, quanto mais alto um espírito, tanto mais complexas as forças de integração que o espírito tem – como por exemplo: “a resistência fácil e rápida a qualquer agente externo que tente desintegrá-lo; a inibição dos seus impulsos anormais; e a coordenação das suas ideias numa unidade”. Logo, é lógico que as pessoas com espírito mais alto possuam maior desenvolvimento das qualidades de integração, bem como maior desenvolvimento das de desintegração. No entanto, Pessoa ainda descobre nuances entre eles, e distingue especialmente a variedade da psiconervose do tipo do génio:

Quando, porém, com esse grande desenvolvimento das qualidades de integração coexista um desenvolvimento igualmente grande das de desintegração – isto é, uma psiconervose –, as qualidades de integração passam a funcionar rápida e profundamente, para se não deixarem arrastar pelas outras. Dá-se, pelo equilíbrio hipersão de um fenómeno mórbido, uma hiperharmonia do espírito. A essa hiperharmonia chamamos génio. (Pessoa: 1993: 191)

As grandes forças de integração do espírito do génio não se deixam arrastar pelas forças de desintegração, também rápidas e profundas, e isso é uma resposta à questão que Pessoa levanta nos parágrafos anteriores: de que modo resiste o espírito a uma força externa que o queira prejudicar? Então, se se vir este modo de resistência numa escala maior, isto é, passando-o ao exame das épocas históricas, logo se descobre que os génios aparecem com mais frequência nas épocas de desintegração, e o fenómeno acontece, não porque a desordem social gera os génios - como aponta Fernando Pessoa - mas sim porque os gera em primeiro a tendência de resistência contra a desordem: “que não pode ser acentuada senão quando se acentuar a desordem a que resistir” – declaração que nos faz lembrar a reflexão sobre o que significa ser contemporâneo de um Agamben, que afirma o pensamento de Nietzsche de que existe uma intempestividade do contemporâneo que exige da actualidade. Assim, embora a contemporaneidade requeira um ímpar arrolamento com o próprio tempo, existe, para o

contemporâneo, a necessidade de entender o seu tempo no aspecto do bem e do mal, não estando adequado ao pensamento predominante da própria época.

Para dizer que Camilo Pessanha também é, no sentido de um seu contemporâneo, este tipo de génio. Como poeta, mantém-se discreto em relação ao seu tempo, numa época em que a monarquia se encontra em decadência e a moralidade no declínio, em que o positivismo ganha uma prevalência e cobre (como grande árvore) o bosque da espiritualidade herdada de um tempo mais remoto e religioso. Neste ambiente: “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009: 62). Simultaneamente, Pessanha não se deixa arrastar pelas forças negativas do espírito, isto é, não é capturado pela abulia e imobilidade anímica como muitos lhe atribuíram, mas: “dá-se, pelo equilíbrio hipersão de um fenómeno mórbido, uma hiperharmónia do espírito”, que transparece na insistência do aperfeiçoamento, na rescrita que é alusiva à sua energia da criação artística, cuja qualidade fica comprovada pela grandeza da poesia em si, e pelas admirações veementes que os seus poemas suscitam ao longo das décadas.

Quanto à sua poesia, como Oscar Lopes bem observa: mais tarde, a poética de um outro poeta “contemporâneo” Pessoa constitui “uma explicitação de tensões inclusas na simples arte de poetar do seu mestre Pessanha”: problematizar as antíteses da consciência e inconsciência, do eu e o outro, do presente e o passado, e procurar uma síntese acima deles. O ensaísta aponta mais adiante que, tendo o renome de Pessoa como uma espécie de introdução *ex-post* à poesia de Pessanha, o poeta finissecular antecipou as coisas na sua poesia hoje muito faladas (LOPES, 1970: 208) – como por exemplo, a descrença da existência de algo essencial para além das aparências, a fluidez no uso dos modos verbais, a ambiguidade de haver (ou não) diferença entre o sujeito e o objecto, etc. E a abulia, ou a indecisão, que às vezes se evidencia na poesia de um Pessanha e de um Pessoa, têm a ver, por um lado, com as forças de desintegração do génio, por outro, referem-se a uma ideologia morta que Pessanha principia a enterrar: a chamada “boa dose de um veneno” (*cf.* Lopes), que o faz remontar ao cepticismo categorial herdado da ideologia antropológica burguesa, e do pensamento positivista e materialista do século XIX.

Sabe-se que o poeta viveu, psicologicamente, inclusive, o drama da viragem do século. É de imaginar que a apreensão de um indivíduo perante o mundo de então seja dilacerante: o mundo da Religião estava a perder o seu carisma, tendo como problema os seus erros, a

intolerância, a vontade de dominação - mas os Evangelhos, que deixam vislumbrar as verdades primordiais, podem de facto consolar as pessoas; por outro lado, o mundo da Ciência tem como prestígio os trabalhos científicos, o legado do cepticismo em relação às doutrinas religiosas cientificamente não-prováveis, a valorização da razão cerebral e analítica, mas de par com as frias negações dos sentimentos, a exagerada inclinação para o individualismo e filosofias materialistas que se apoiam nas ciências naturais e na História em conjunto, tornavam a concepção do mundo amoral e não-optimista (CABRINI, 2009: 16). Portanto, o estilo de época traz aos intelectuais grandes perturbações. Baseadas na ideia do “fatalismo”, as doutrinas propagadas pela geração dos Realistas (os pensadores da década de 1870) desacreditam a antiga orientação espiritual e, como observa Cabrini Júnior, agora elas tornam-se incapazes de servir de incentivo à vida, sendo ameaça à noção de liberdade e, por conseguinte, à de responsabilidade pela vida própria. E Camilo Pessanha procurou de alguma forma libertar de tudo isso, não obstante ainda é visível nos seus textos de crítica (i.e. «Estética Chinesa», «Introdução a um estudo sobre a civilização chinesa») uma carga mais ou menos sincera de ideologia positivista e euro-cêntrica. O despojamento exercido pelo poeta, conforme Oscar Lopes nos afirma, ocorre exatamente neste sentido:

É o enterro do eu substancialmente individualista, das constituições categoriais fixistas, do materialismo metafísico obtido por mera extrapolação de doutrinas científicas datadas, o enterro das oposições lugar-comum (essência/aparência, eu/isto, sentir/pensar, matéria/espírito, espaço/tempo, reversibilidade/irreversibilidade, consciência/inconsciência, etc.) (LOPES, 1970: 209)

Talvez como afirma o crítico, Pessanha de Antero de Quental recebe uma certa carga de cepticismo (e enterra-o, ou come-o e mata-o, como o coveiro está para o moribundo); enquanto de João de Deus, recebe um frescor que vem do Passado (CABRINI, 2009: 14). Nos melhores poemas de Pessanha, é-nos ainda possível encontrar resíduos de imagens cavaleirescas convencionais («Depois da luta e depois da conquista»), sumptuosidades heráldicas à moda simbolista («Lúbrica», «Vênus»), umas tintas prosaicas que apresentam um toque de humor decadente («Floriram por engano as rosas bravas») (LOPES, 1970: 199) e imagens remanescentes do tempo dos descobrimentos («Vênus»).

A poesia de Pessanha está cheia de aparentes contradições. Nela é observável, não só “um constante estalar de fendas numa pseudovontade feita de hábitos mortos [os do positivismo], o estilhaçar de um espelho onde ainda às vezes, sem querer, a gente hoje se revê

[...]”; como também uma continuação de uma antiga tradição poética portuguesa, e uma contribuição de novas dimensões para a linguagem poética. (*idem*. 209). Eis o segredo da sua poesia do fim, uma melancolia deleitosa da contemplação da sua sensação de perda, uma aceitação da dor como um baixo contínuo ao longo da sua estadia no mundo, e o limite pacífico atingido depois de tantas revoltas impotentes, motivadas pelo desejo de reintegração que persiste.

II. Relação com a China – Intertextualidade

É indubitável a referência vasta, explícita e implícita, à Literatura e Filosofia chinesas na obra de Camilo Pessanha, bem como o seu conhecimento da escrita dos poetas chineses mais famosos. Há uma relação de intertextualidade – tal como definida por Júlia Kristeva - entre obra/contexto/receptor. Kristeva, inspirada nas análises de Bakhtin, afirma: “o estatuto da palavra é definido horizontalmente (a palavra no texto pertence ao sujeito que escreve e destinatário da escrita) e também verticalmente (a palavra no texto é orientada para um corpus literário anterior ou sincrónico) [...] Cada palavra (texto) é uma intersecção de palavras (textos) onde pelo menos uma outra palavra (texto) pode ser lida [...] qualquer texto é construído como um mosaico de citações; qualquer texto é a absorção e transformação de outro”⁸³. Portanto, mais do que *criar* um texto a partir de lugar nenhum (*ex nihilo*), o autor *compila* o texto por ter lido outros textos. Assim, o texto torna-se disponível para o público no processo de leitura, e o leitor torna-se, por sua vez, reescritor do texto lido, sendo criativo tal como aqueles que escrevem os seus próprios textos – e, dos quais são ao mesmo tempo leitores. Cada texto acaba por ser definido horizontal (sujeito e destinatário) e verticalmente (*corpus literário* anterior ou sincrónico).

Nesta perspectiva, a obra de Pessanha nunca é hermética ou auto-suficiente, mas sim: “uma permutação de textos, intertextualidade no dado texto”, onde “vários enunciados,

⁸³ “The word's status is thus defined horizontally (the word in the text belongs to both writing subject and addressee) as well as vertically (the word in the text is oriented towards an anterior or synchronic literary corpus) [...] each word (text) is an intersection of words (texts) where at least one other word (text) can be read [...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another”. In *The Word, Dialogue and Novel*, Kristeva. *Apud*. Michael Worton & Judith Still, *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester: Manchester University Press, 1990, pp. 37.

retirados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (*apud.* RAJ, 2015: 78). Quer dizer, a relação entre estes vários textos não é necessariamente a de influência, mas aquela que implica a inerente polifonia de linguagem, a “transportação” (*cf.* Kristeva⁸⁴), ou “música de figuras, metáforas, pensamento-palavras; isto é significante como siren”⁸⁵ (*cf.* Barthes). Os textos não são isolados, mas culturalmente moldados de acordo com a bagagem intelectual e pessoal amalgamada no sujeito, afirmação que faz lembrar o facto de que com excepção do soneto «Ó Madalena, ó cabelo de rastos», a maioria dos poemas de Pessanha - com excepção de «Violoncelo» que foi escrito no intervalo de licença em Portugal - 26 dos seus poemas mais conhecidos foram escritos e retrabalhados em Macau⁸⁶.

II.1. Entrada textual da China

Tal como muitos outros ocidentais que viviam em Macau, Camilo Pessanha interessou-se pela linguagem, cultura, literatura, arte e objetos chineses. Lia as obras chinesas. Percorria as várias casas de penhores (ou “de prego”, como ele próprio dizia) para recolher as coisas que lhe interessavam: às vezes eram livros – i.e. “uma minúscula antologia de dezassete elegias da dinastia Ming” (PESSANHA, 1993: 76), outras peças de arte⁸⁷, utensílios domésticos e até um selo com inscrições chinesas que usaria como *ex-libris*; viveu com concubinas chinesas e, por volta dos anos 60, até aparecia vestido de Mandarin nas fotos que lhe tiravam⁸⁸.

⁸⁴ “Júlia Kristeva, ao propor a noção de transportação, encara a possibilidade da passagem dum sistema significante a outro, para além de toda a problemática literária ou estética.” In *Intertextualidades, A estratégia da forma*, de Laurent Jenny, Coimbra, Almedina, 1979, pp.19.

⁸⁵ *Op. Cit.* Worton&Still, pp.18. “music of figures, metaphors, thought-words; it is signifier as siren.”

⁸⁶ “Já os cinco primeiros anos após a emigração [...] – serão, do ponto de vista da escrita de poesia, os mais produtivos da sua vida, pois da meia centena de poemas de sua autoria hoje conhecidos, vinte foram escritos em Macau, entre 1895 e 1899; e foram ainda compostos nessa localidade, nos seguintes anos, outros seis” *Op. cit.* Franchetti, pp.11 (2008). Também nas notas do mesmo livro, Franchetti alerta que, “põem por terra um mito difundido em meados do século passado, qual seja o de que o poeta escrevera o essencial da sua obra antes de se radicar em Macau”. *Op. Cit.* Franchetti, pp.87.

⁸⁷ Veja *Catálogo da coleção de arte chinesa oferecida ao Museu de Arte Nacional*. (PIRES, 1992: 169)

⁸⁸ In *Camilo Pessanha: Prosador e tradutor*, Daniel Pires, Instituto Português do Oriente, Instituto Cultural de Macau, 1992, pp.119.

Quanto ao seu conhecimento sobre os chineses, segundo testemunhos fiáveis, podemos afirmar que eram, também indubitavelmente, muito amplos. Com a ajuda do sinólogo José Vicente Jorge, Pessanha traduziu vários poemas do chinês clássico, tendo publicado oito deles, sobre o tema do exílio, numa publicação macaense em 1914. Fez ainda traduções de prosas e lendas, de entre as quais duas peças com referências ao Taoísmo («Vozes do outono» e «Chon-kôc-Chao»), uma ao Budismo («Lendas budistas»). Quanto à filosofia taoista, Pessanha possui ainda três peças de arte que figuram personagens alusivas⁸⁹.

Em duas das conferências que Camilo Pessanha dá sobre a China - «Sobre a estética chinesa» e «Sobre a literatura chinesa») - fala sobre as obras de Confúcio e sobre o “Livro das Mutações” (o I Ching). No que respeita ao Budismo, podemos encontrar num relato de Alberto Osório de Castro, em 1912, indícios do seu afecto por esta corrente:

Diante da janela toda aberta, um Buda doirado de bronze, cujo rosto exótico vagamente sorria, numa expressão de transcendente serenidade. (*apud.* Marchioro, 2015: 288)

No encontro com o poeta na sua casa em Macau, o amigo fala da existência de um Buda no quarto de Pessanha, o que pode ser significativo para o entendimento das possíveis alusões budistas nos seus poemas. Pois, dado a erudição e o vasto conhecimento sobre a cultura chinesa, muito provavelmente o poeta terá escolhido esta peça premeditadamente. No entanto, não há outras evidências encontradas na biblioteca dele que possam indicar que ele leu as doutrinas budistas, pois também na biblioteca em Macau não constam livros com esta temática. Todavia, teria decerto livros de filosofia, pois ensinava esta cadeira na escola (*idem.* 287).

Também se perderam provas substanciais quanto ao seu conhecimento sobre a poesia chinesa: Pessanha não traduziu os versos mais conhecidos, mas escolheu antes um conjunto de poemas inéditos tanto nas línguas ocidentais, quanto para o grande público chinês. No entanto, tendo em conta a amplitude de referências chinesas na obra e na vida do poeta - especialmente através do prefácio redigido para *Oito Elegias Chinesas* e dos ensaios que escreveu sobre a cultura chinesa - percebemos que o poeta tem um conhecimento invulgar da

⁸⁹ De acordo com Cabrini Júnior: “das 100 peças de arte chinesa, doadas por PESSANHA ao Estado português, em 1916, três representam personagens taoístas: as de n. 12, 13 e 99 (1993, p. 63-8)” (JÚNIOR, 2009: 25).

literatura chinesa. Por conseguinte, citando as considerações de Yao Jingming: “não seria justificável o seu desconhecimento dos grandes poetas da China” (*apud.* FRANCHETTI, 2008: 77). No próximo capítulo faremos uma análise mais detalhada a atestar esta possível ligação entre o conhecimento que Pessanha possuía dos poemas famosos, e os modos como vão influenciar a composição da sua poesia. Mas vejamos primeiro como Pessanha interpreta os vários aspectos da China nos textos escritos para conferências.

Entre poucas especulações sobre o modo como a China entra, textualmente, na obra de Camilo Pessanha, destacam-se o ensaio de Paulo Franchetti, «Pessanha e a China» (1988)⁹⁰, e o de Gustavo Rubim, especialmente aqueles que formam os capítulos 2,3,4 da sua tese de doutoramento “*A Inscrição Espectral: Camilo Pessanha e a Poética do Vestígio*” (1999). As investigações destes autores podem ajudar-nos na compreensão, não só da imagem que Pessanha fazia da China nos primeiros anos deste século, como também quais as suas principais linhas de força no seu pensamento, para além da atitude estética.

Um dos textos mais famosos é o “relato” de uma conferência sobre a estética chinesa em 1910 - escrito por Pessanha e publicado num jornal macaense. Neste texto breve, a China não entra no texto de forma directa e bruta, mas em primeiro “mediada pela questão da arte” (RUBIM, 1999: 169). De maneira explícita, e sob a forma precisa de duas interrogações iniciais, longe de circunscrever apenas um tema ou um objecto relacionados com a estética chinesa, a abertura do texto mostra uma atitude cheia de implicações sociais, culturais e talvez filosóficas:

- Existe realmente uma arte chinesa, ou sino-japonesa, uma arte extremo-oriental, manifestação de uma superior actividade psíquica da **raça amarela**? Merece essa **suposta arte** confronto, sobrelevando-lhe de percepção e por certos segredos nos processos de interpretação, com esse inexorável manancial de **transcendente beleza** que é a arte dos arianos europeus? (PIRES, 1992: 115, negrito meu)

Usando vocábulos claramente influenciados pelo pensamento positivista - ao colocar a “suposta” arte da “raça amarela” em confronto com a “transcendente beleza” da arte europeia - Pessanha parece evidenciar, sem qualquer hesitação e ambiguidade, e através duma generalização negativa daquela civilização, uma certa incapacidade de pôr a arte da China ao

⁹⁰ Saiu na revista *Estudos Portugueses e Africanos*, de Campinas em 1988.

mesmo nível da europeia. Assim, é a própria existência de “uma arte chinesa” que aparece como questão indefinível e problemática.

Porém, não é um critério genericamente rático – como frequentemente transparece nos discursos de indivíduos cujos países andam mais empenhados em explorar a China – que está em causa: embora Pessanha ache que talvez não haja verdadeira arte na China, e que: “a história da civilização chinesa apenas acusa na raça uma menor aptidão para a elaboração das *grandes concepções sintéticas*”, na verdade afirma que o povo chinês é dotado em relação à inteligência, sensibilidade estética e capacidade de aperfeiçoamento artístico. A prova é a primeira das respostas que o poeta dá às duas interrogações acima referidas: “a vida chinesa é mais penetrada de arte” do que a europeia, e a “raça chinesa” é “melhor dotada do que a nossa”, com a ressalva de que “pelo menos em relação a algumas das qualidades cujo complexo constitui o senso estético e a aptidão artística” (*ibid.*).

Só que, em contraponto, o autor enuncia logo nos parágrafos seguintes ideias complementares, apresentadas como uma parte indispensável da conclusão de um exame (ainda que não fosse reproduzido com detalhes) em que aparecem opiniões extremas de época:

Que, todavia, **não existe** artista chinês que mereça confronto com qualquer dos nossos artistas de génio, nem obra chinesa que mereça ser catalogada como obra-prima.

[...] A sua escultura não é estátua: é ícono, ou alfaia, ou bibelô. A sua pintura é mera decoração moral.

[...] não obstante esses dotes naturais, os chineses não conseguiram levantar o seu espírito até à noção de **arte pura ou arte filosófica**: a sua arte é apenas decorativa: é ícono, ou alfaia, ou bibelot. A sua pintura é mera decoração mural. (*idem.* 115-116, negrito nosso)

Respectivamente, o primeiro parágrafo faz-nos lembrar o trecho de um ensaio do mesmo autor datado de 1915 sobre a Literatura Chinesa, em que Pessanha reconhece igualmente o alto valor da beleza específica de criações artísticas dos chineses, mas denega a verdadeira comparabilidade entre a China e o Ocidente – desta vez em particular no âmbito da literatura: “é talvez verdade que nenhuma obra chinesa iguala na grandiosidade da concepção as obras-primas das literaturas ocidentais” (PIRES, 1992: 163).

Todavia, este resumo não tem paralelo com a agressividade verbal de que o autor se mostra capaz, quando descreve, em hipérbole, a “monstruosidade” social chinesa no prefácio ao *Esboço Crítico da Atividade Chinesa* (1912). O ponto de vista a partir do qual investiga a produção literária chinesas apresenta, como no caso da estética chinesa, uma tendência significativamente influenciada pelo pensamento eurocêntrico e, por conseguinte, logocêntrico, porquanto a concepção europeia da arte era assim elevada até ao nível do critério de padrão universal. Não é difícil concluir que esta espécie de linguagem positivista aparece não por causa das meras eventuais imposturas, mas sim devido às crenças arraigadas na mentalidade de época. No entanto, considerando que vários dos poemas demonstram um interesse de despersonalização e esvaimento do “eu”, podemos dizer que Pessanha decerto buscava livrar-se, embora ainda com certo insucesso, desta visão sectária e imperialista da humanidade ocidental, que tenta justificar e facilitar a lógica de colonização.

Todavia, para Pessanha, o que impossibilita a colocação ao mesmo nível das duas artes e dos respectivos artistas não é a suposta superioridade natural e racial da arte europeia, nem está em causa a chamada “inferioridade histórica” da China – atitude que media o critério de progressão nos aspectos sociais, políticos, culturais, administrativos, morais etc.⁹¹, a recordar um comentário de Oliveira Martins, em escritos de 1884, que se refere à China como exemplo de uma sociedade onde a história simplesmente “deixou de existir” (CLARIANO, 2009: 12) – mas sim a crença na posição da estética europeia como a única que consegue levantar o espírito do seu povo à noção de “arte pura” e “arte filosófica”. Então, podemos dizer que, no raciocínio de Pessanha, está em jogo uma espécie de dependência do conceito de “fixidez” e “repetição” na construção ideológica da terra natal: a arte europeia é representante-chefe da “essência universal da arte”.

Daqui se destaca, citando as palavras de Derrida, uma *lógica* de linguagem que ao longo dos vários séculos se mantém imune a mutações e transformações nos discursos dos escritores europeus (incluindo, por exemplo, textos de Hegel, Heidegger e Valéry) – o que

⁹¹ No mesmo relato da conferência, Pessanha regista: “Mostrou, em seguida, como, assentando sobre essas concepções os grandes movimentos revolucionários do progresso, a evolução da sociedade chinesa, realizada à parte e sob um mínimo de influências exteriores, tem prescindido desses sobressaltos, corrigindo por meio de sucessivos e inverosímeis acrescentamentos a insuficiência dos instrumentos de progresso herdados, mas sem jamais os enjeitar, substituindo-os por outros; e com dessa estreiteza de horizontes e pobreza de iniciativa resulta uma civilização deformada e em que são visíveis, ainda nos períodos de maior esplendor, os estigmas da mais recuada barbárie.” (PIRES, 1992: 115-116)

tem a ver com uma forma de conhecimento e um modo de identificação que vacilam sempre entre o que está no lugar já conhecido, e o que é depois ansiosamente repetido. Por um lado, é sublinhada a identificação europeia de Pessanha, para quem a Europa significa essencialmente uma noção de arte, cujo valor espiritual é inseparável da entidade nacional e ética particular; por outro lado, propõe a existência de uma arte ideal, e pretende inscrever a universalidade no *corpus* da estética europeia (e por conseguinte, portuguesa) para que esta coincida com a arte ideal, de modo a que a Europa ganhe um valor cosmopolita e transcendente, um valor: “... de começo mas também de comandar (o boné como cabeça, o lugar de capitalizar a memória e de decisão... - e como telos...”⁹² (DERRIDA, 1992: 72). Neste âmbito, comentando os textos de Valéry, Derrida qualificou este tipo de: “velho discurso exemplar e exemplarista sobre a Europa” como sendo: “já um discurso tradicional da modernidade”. Porém, relativamente à relação entre esta “tradição da retórica moderna” e a modernidade finissecular de Pessanha, Gustavo Rubim faz o seguinte comentário:

Pessanha afasta-se talvez da tradição dessa retórica moderna na medida em que parece insensível a uma das suas componentes fundamentais: **a ideia do momento de crise e do fim iminente do “sentimento espiritual” da Europa** (que será, como se sabe, um tema central na reflexão de Valéry). (RUBIM, 1999: 176, negrito meu)

Embora Pessanha não seja totalmente sensível a esta lógica do discurso da modernidade, o modo como assume a responsabilidade de responder às duas interrogações da abertura revela ainda: “a lei estrutural de qualquer auto-affirmação de identidade” - noção que Derrida formula no seu ensaio sobre a reflexão cultural, política e identitária: “Nenhuma identidade cultural se apresenta como o corpo opaco de um idioma intraduzível mas sempre, ao contrário, como a *insubstituível inscrição do universal no singular, o testemunho único da essência humana e do próprio do homem*” (*ibid.* Itálico meu).

Como por exemplo, no texto de 1910, a identidade cultural de Pessanha é, à semelhança da religiosa, uma construção que liga o que está fisicamente presente como pátria e o que está ausente como transcendente, encarnando, através do elogio da arte europeia idealizada e do elogio do génio, uma imagem espiritual *a priori*, o que parece sugerir uma Europa que é, ao mesmo tempo, o capital de toda a civilização e a residência imaterial da

⁹² Traduzido a partir da versão inglesa [Trad. Pascale-Anne Brault & Michael B. Naas]: “... of beginning but also of commanding (the cap as the head, the place of capitalizing memory and of decision... – and as telos.”

filosofia (DERRIDA, 1992: 19-22). Esta atitude finalmente culminará em 1924 com o último ensaio da sua vida – «Macau e a Gruta de Camões». A ideia de que: “toda a poesia é, em certo sentido, bucolismo” é uma enunciação complementar em relação ao tema do exílio na sua poesia, o que proporcionaria, na memória do sujeito lírico, a imensurável regeneração do: “húmus do solo natal”, tanto na dimensão temporal como na espacial.

Por outro lado, do prefácio às “Elegias chinesas” - bem como na conferência sobre a estética chinesa e uma outra sobre a literatura chinesa - destacam-se os comentários de Pessanha em relação à língua do povo chinês, à sua forma particular de escrita: o ideograma

“tendo-se conservado **monossilábica**, ao contrário de todas as outras, atingiu, não obstante, um grau de cultura suficiente para poder traduzir com precisão e clareza as mais complexas noções da ciência contemporânea, lucrando ainda, em se ter conservado monossilábica, o ser enriquecida com um elemento prosódico, os tons, que não tem correspondente em nenhuma outra e é de um alto valor oratório e poético; e como a escrita, tendo-se conservado **fundamentalmente hieroglífica**, quando a de todo o resto do mundo é fonética desde o tempo dos Fenícios, e, constando de mais de **duzentos mil caracteres**, não só é relativamente fácil para a memória dos Chineses, especialmente treinada na fixação dessas grafias, mas ainda deu origem a uma caligrafia que é verdadeira arte, realizando a beleza plástica e interpretando e comunicando emoções – arte cuja existência nós, os europeus, mal podemos compreender por ser incompatível com a nossa escritura fonética” (QUADROS, 1988: 14, negrito meu).

Em 1910, o poeta estava ainda a começar a entender a cultura e escrita chinesas. Tem toda a razão em procurar uma explicação da alta sugestividade no aspecto pictórico do chinês mas, estritamente falando, a linguagem chinesa não é hieroglífica, e sim logográfica, quer dizer, os grafemas são logogramas que denotam palavras ou morfemas. Os caracteres são compostos por traços, e em número muito restrito, estes traços conseguem oferecer combinações muito variadas; e o conjunto dos logogramas apresenta-se como uma unidade combinatória a partir de traços simples, mas já significantes em si mesmos (CHENG, 1977). Embora seja muito comum considerar os caracteres chineses como uma espécie de desenhos (i.e. Ernest Fenollosa), do ponto de vista linguístico esta visão é ainda: “incomplete e distante da complexa realidade da escrita ideográfica”. De facto, há somente uma pequena porção dos caracteres pictóricos onde se percebe um desenho concreto, e a grande maioria são combinações de morfemas segundo certa lógica de linguagem (*apud.* CABRINI JÚNIOR, 2009: 21). Por outro lado, embora tenham: “mais de duzentos mil caracteres” (na verdade são

somente por volta de oitenta mil)⁹³ na língua chinesa, apenas cerca de cinco mil caracteres são frequentemente utilizados. O restrito número de caracteres do uso diário não é um problema, porque o chinês é logograma, um carácter pode representar vários significados, e o número de sons que pode ser proferido também se multiplicam reciprocamente. Portanto, os mesmos caracteres podem ser utilizados nas diferentes ocasiões e, quando seja conveniente, através da combinação e transformação dos morfemas, podem nascer novos caracteres com significados novos e inter-relacionados.

Para o Pessanha de então, a graça da linguagem chinesa reside apenas em exigir: “um grau de cultura suficiente para poder traduzir com precisão e clareza as mais complexas noções da ciência contemporânea”, e a sua escrita seria a única verdadeira arte na China entre as demais formas artísticas, que são puras alfaías decorativas. Entretanto, o assunto da escrita chinesa seria discutido com mais detalhe e apuro na conferência “Literatura chinesa”, transcrita e publicada num jornal macaense, em 21 de março de 1915.

Nessa conferência, o poeta define-se como: “um *dilletanti* da sinologia”, e quer compartilhar com o auditório uma ideia: “da estrutura íntima da língua chinesa literária e do intenso prazer espiritual” do seu estudo: “pelas belezas que encerra, pelas surpresas que causa e, principalmente, pelos vastos horizontes que entreabre ao espírito sobre a condição geral da humanidade e pela intensa luz que projecta sobre o modo de ser das civilizações extintas” (QUADROS, 1988: 150). Recordamos ainda que, no prefácio às oito elegias, a expressão “prazer espiritual” aparece também como a designação da sua relação com a literatura chinesa. Daí observamos uma mudança de tom em relação ao discurso de 1910, bem como uma ampliação dos conhecimentos sobre os temas chineses.

Desde o esboço breve sobre o fundamento da cultura e literatura clássicas chinesas, até à abordagem minuciosa das características da língua chinesa, temos a evidência de uma entrada mais profunda de Camilo Pessanha no “universo” chinês, coincidindo com uma fase

⁹³ “O número total de caracteres chineses que apareceram na história é de mais de 80.000 (também existem mais de 60.000), e a maioria deles são variantes e caracteres raros. A grande maioria deles são as variantes e caracteres raros, que desapareceram na evolução da língua ou foram padronizados e incorporados noutros caracteres – exceto na escrita antiga, eles aparecem apenas ocasionalmente em nomes de pessoas e lugares.” Trecho traduzido do chinês, no artigo intitulado «汉字数量近十万，日常使用仅几千» (O número de caracteres chineses é quase 100.000, e o uso diário é de apenas alguns milhares). Disponível em <http://wenhua.yongzhentang.com/3/1/2/2/2009/0703/134691.html> [acedido em 10 Jan. 2021]

menos produtiva em termos de poesia (de acordo com Paulo Franchetti, parou de escrever entre os anos de 1909 e 1915, recomeçando em 1916) (*apud*. CABRINI JÚNIOR, 2009: 21). No que toca à eficiência criativa da língua literária, quase chega a afirmar uma superioridade em relação às línguas europeias: “se é talvez verdade que nenhuma obra chinesa iguala na grandiosidade da concepção as obras-primas das literaturas ocidentais – o que, todavia, não pode duvidar quem no estudo da língua chinesas tenha feito a sua primeira iniciação, é que essa língua seja *a mais formosa e a mais sugestiva de todas as línguas literárias vivas ou mortas*” (QUADROS, 1988: 153, *itálico meu*).

Essa beleza tão peculiar, no entender de Pessanha, é resultado dos seguintes factores: 1) a vetustez dos caracteres usados; 2) a singularidade estrutural da linguagem; 3) a natureza ideográfica dos caracteres e o consequente grande poder de evocação visual; 4) o intrínseco valor estético e pictórico desses caracteres; 5) a eurtmia musical da frase escrita na sua transliteração prosódica que, pela valorização dos tons, é mais rica, mais expressiva e mais perfeita na literatura chinesa do que o de nenhuma métrica europeia (*ibid.*).

A natureza específica dos caracteres chineses conduz a uma outra conclusão de Pessanha: sob o ponto de vista estético, a ortografia etimológica da língua chinesa é superior à ortografia exclusivamente fonética, uma vez que as palavras escritas na sua forma mais arcaica possuem um certo poder de acordar o espírito, e cada uma delas traduz as imagens das coisas desaparecidas a que as significações andaram associadas. Se a sua explicação é demasiado abstracta, podemos encontrar um exemplo concreto, num ensaio de François Cheng, ao analisar um verso do poema de Wang Wei (699-759):

木末芙蓉花 ("Na extremidade dos ramos, flores de magnólia")

Nos caracteres complexos, o caso comum é ter um radical feito por um carácter simples (igualmente designado por “chave” ou “ideoclassificador”, porque é suposto que o radical indique a classe à qual pertence a palavra; o conjunto das palavras chinesas está repartido por 214 chaves⁹⁴: chave da água, da madeira, do homem, da erva etc.). Mesmo um

⁹⁴ O primeiro a usar o termo “radicais de caracteres chineses” foi Xu Shen (许慎), da Dinastia Han, no «Shuowen Jiezi» (Explicação das palavras). Ele dividiu os caracteres chineses em 540 radicais. As gerações posteriores simplificaram os radicais estabelecidos por Xu Shen. Na Dinastia Ming, no dicionário «Zhengzitong» apenas têm 214 radicais, e na Dinastia Qing, o «Dicionário Kangxi» continuou a usar 214 radicais. Hoje em dia, existem 201 radicais no «Dicionário Chinês Moderno» e 189 no «Dicionário Xinhua»

leitor que não fale chinês, pode ser sensível ao aspecto visual daquela frase em que a sucessão dos caracteres corresponde ao sentido do verso: o desabrochamento das flores num ramo horizontal. Ao ler os caracteres pela ordem, tem-se, com efeito, a impressão de assistir ao processo do desabrochar de uma árvore que floresce (1º caracter: uma árvore nua; 2º caracter: algo nasce no tronco da árvore; 3º caracter: surge um rebento, dado que 十 é a chave da erva / folha; 4º caracter: explosão do botão; 5º caracter: uma flor desabrochada. Mas por detrás do aspecto visual e sentido normal, um leitor que conheça a língua não deixará de descobrir que, seguindo uma perspectiva Zen (o poeta é adepto desta filosofia), o homem está a introduzir o espírito dentro da árvore, e participa na sua metamorfose. O caracter 夫 contém, com efeito, o elemento 人 "homem", o qual contém o elemento 人 "homem". Assim, a árvore representada pelos dois primeiros caracteres é, de facto, habitada pela presença do homem. 蓉 contém 容 "rostro" (o botão rebenta num rosto), o qual contém o elemento 口 "boca" (o que fala). Enfim, o quinto caracter 花 contém 化 "transformação" (na tradição taoista, o homem participando na transformação universal). Com uma grande economia de meios, o poeta procura sugerir que ele próprio acaba por aderir ao desabrochamento das flores, na sucessividade da sua contemplação da árvore, e que vive a partir do "interior" da contemplada, a experiência do desabrochar (CHENG, 1977)⁹⁵.

Quanto ao aspecto figurado dos caracteres, este: “poder de evocação em mais alto grau do que pode possuí-lo a ortografia mais acurada”, indissociável da arte caligráfica e fornecido pela combinação dos radicais e signos fonéticos - ou dos dois signos simples - faz surgir múltiplos "estratos" gráficos de múltiplos sentidos. E parece que Camilo Pessanha, em vez de utilizar uma linguagem denotativa para explicar certa experiência, não se priva de tirar partido deste poder evocativo. Citando Tiago Clariano, António Dias Miguel tem toda a razão em

(edição antiga). Atualmente, 201 radicais são geralmente usados como padrão, e a nova versão do «Dicionário Xinhua» já contém 201 chaves.

⁹⁵François Cheng. *A escrita poética chinesa* [Trad. Ana Peres de Sousa]. Reproduzido de: CHENG, François, L'écriture poétique chinoise: suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang, Paris, Seuil, cop. 1977, parte I. [acedido em 17 nov. 2020] Disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829>

procurar a chave de leitura da **Clepsydra** na palavra que dá título ao livro: um instrumento de cronometragem do tempo, um relógio da água, através do qual escorre a água de um recipiente para outro, terminando o tempo quando a água estiver toda contida no recipiente em baixo (CLARIANO, 2017: 13). Vale ainda a pena ressaltar que o instrumento não só é amplamente utilizado na antiguidade grega, como também na China dos tempos antigos. Em termos da indicação autoral, a respeito do desígnio sobre a dimensão imagética do título, Clariano aponta ainda para as evidências encontradas no manuscrito do poeta:

O Y de clepsydra está sobrecarregado de tinta, implicando que o poeta queria sublinhar e pôr a negrito que devia ser gravada com Y (tal como abysmo, no mesmo poema). Para Pessanha, o Y é sinal gráfico e estilístico da direcção vectorial da decadência e do escorrer da água pela clepsidra-objecto e, por isso, deve ser mantido e respeitado. (*idem*. 7)

O mesmo Y provoca ainda uma outra interpretação, desta vez na dimensão simbólica: segundo Barbara Spaggiari, “a presença do y evoca um sentido de profundidade e de mistério, alude a uma realidade que nos envolve e arrasta para o abismo do ignoto” (SPAGGIARI, 1982: 34).

II.2. Contacto com a Poesia Clássica Chinesa

Na cultura chinesa, a poesia e a música são conjugadas de uma forma muito duradoira. As duas compilações mais antigas da poesia lírica, «Shi Jing» (O Livro das Odes)⁹⁶ e «Chu Ci» (Cantigas de Chu)⁹⁷, são ambas formadas pelos cantos folclóricos; alguns poemas são de uso ritual, religioso, e outros rondam pela vida quotidiana. Como as canções nestes dois livros, as canções em «Han yuefu», compiladas na Dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.), também tiveram a sua origem na música. De acordo com um importante trabalho de pesquisa do livro «Shi Jing», feito sob a ordem do Imperador Taizong da Dinastia Tang:

⁹⁶ «Shi Jing» 诗经, O Clássico da Poesia, traduzido também como “O Livro das Odes”, é composto pelas 305 peças datadas do séc. XI ao VII a.C.

⁹⁷ «Chu Ci» 楚辞, traduzido também como os Versos de Chu ou Cantigas de Chu, é uma antologia dos cantos tradicionalmente atribuída aos poetas Qu Yuan e Song Yu, do período Estados Combatentes (terminado em 221 a.C.), embora acerca da metade dos poemas tenham sido compostos uns séculos posteriores, durante a Dinastia Han.

诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗；情动于中，而形于言。言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也！《毛诗正义·周南·关雎》⁹⁸

A poesia é a extensão do pensamento. O que é pensado no coração torna-se um poema quando as palavras saem. Quando as emoções mexem com alguém, elas tomam forma em suas palavras. Quando suas palavras são insuficientes, ele exclama e suspira; quando exclamações e suspiros são insuficientes, ele cantarola e entoia; quando o canto e a canção são insuficientes, sem pensar, ele automaticamente gesticula com as mãos e bate os pés. «Mao Shi Zhengyi, Zhou Nan, Guan Ju» (*apud*. WANG, 2012: 34, tradução minha)

De acordo com a passagem, um poema é, principalmente, uma música que expressa instintivamente sentimentos e emoções pessoais, e é acompanhado pelo movimento do corpo de uma forma natural, formando o ritmo de uma dança com o bater de palma e de pés. A relação íntima entre as duas formas de arte decerto influencia a sensibilidade artística dos poetas. Entre “Seis Clássicos de Confúcio”, avulta-se «Yue Ji» 乐记 (Livro de Música) e, segundo o relato no Livro de História «Shi Ji» 史记⁹⁹, Confúcio disse que «Yue Ji» tem como objectivo produzir a harmonia (发和) na alma das pessoas. Muitos literatos posteriores são eles próprios bons músicos - Wang Wei 王维 (699-759), Wen Tingyun 温庭筠 (812-870), Li Qingzhao 李清照 (1804-1155) etc. - e entre outros têm aqueles que dedicam poemas à actuação dos seus artistas favoritos, ou que registam as experiências invulgaes resultantes da fruição da música. O gosto dos poetas chineses pela musicalidade é favorecido ainda: pelo monossilabismo da língua, a combinação do elemento fónico com o pictórico no mesmo caracter; e o grande número das palavras homofónicas. Na escrita, todas as sílabas são significantes e o conjunto das sílabas é inventariável porque, a partir de um número limitado de caracteres simples, não só podemos obter caracteres complexos como “claridade” 明 - que é formada por elementos pictóricos sol 日 e lua 月, - mas, mais frequentemente, temos o tipo

⁹⁸ Da autoria de Mao Heng 毛亨 (?-?), Zheng Xuan 郑玄 (127–200), Kon Yingda 孔颖达 (574-648). Wang Yumei fez uma tradução do chinês para o inglês: “Poetry is the extension of thought. What is thought in the heart becomes a poem when words issue forth. When emotions stir one within, they take shape in his words. When his words are insufficient, then he exclaims and sighs; when exclamations and sighs are insufficient, he chants and sings; when chant and song are insufficient, without thinking, he automatically gestures with his hands and stamps his feet.” «Mao Shi Zhengyi, Zhou Nan, Guan Ju» (*apud*. WANG, 2012: 34)

⁹⁹ Ou «Registos do Historiador», da autoria de Sima Qian, na qual ele descreveu a história chinesa, da época do mítico Imperador Amarelo até a 91 a.C., a sua própria época.

"radical + signo fonético". Ao lado do radical que indica a classificação da palavra, o último dá a pronúncia.

Portanto, na poesia chinesa, as sílabas combinam-se para formar um ritmo simples e compacto, o que faz recordar a alternância de Yin e Yang na mesma unidade. Certas sílabas, ligadas a elas determinadas consoantes iniciais ou vogais finais, pelas palavras que elas formam, têm um poder evocativo muito forte. Esta particular forma de prosódia, que tem cadência, rima e efeitos musicais como valores fônicos específicos, aparece amiúde na poesia rimada *lu shi* 律诗, e é minuciosamente explicada no ensaio de Cheng, “A escrita poética chinesa”. Assinalemos aqui uma figura fônica da retórica tradicional chamada *shuang sheng* 双声: um binómio em que se cria uma aliteração na consoante, como *qi qing* 凄清 "solitário, frio". Outros casos mostram um emprego particular de consoantes que "desencadeiam" uma série de palavras com um sentido próximo no verso: na quadra «meditação no riacho» de Pi Rixiu 皮日休 (834-883) que descreve a visita do sujeito lírico à beira de um riacho, descobrimos a repetição de t-, l-, y-, d- no fim de cada verso, o que significa, respectivamente, “vasta/praias”, “agitação/onda”, “hesitação/devagar”, “pacífico/vaguear”:

Shu shan di *tong tan*,

Leng wu li *luan lang*,

Cao cai yu *yi you*,

Yun rong kong *dan dang*¹⁰⁰.

No que diz respeito às sílabas finais, assinalemos igualmente a figura fônica chamada *die yun* 叠韵: um binómio cujos elementos rimam nas vogais. Temos, como exemplo, uma série de “-an” e “-i” para reforçar a ideia de “tarde” e “esvaimento” neste díptico de Li Shangyin 李商隐 («Chuva de Primavera»):

Yuan lu ying bei chun *wan wan*,

Can xiao you de meng *yi xi*¹⁰¹.

¹⁰⁰ 《溪上思》：疏山低通滩，冷鹭立乱浪。草彩欲夷犹，云容空淡荡。 Tradução minha: Ao pé das colinas solitárias, está uma vasta praia, / Garça de Outono fica de pé, no meio das ondas agitadas. / Ervas secas arrastadas pelo vento, hesitantes, lentas, / O rosto de nuvem – vago, pacífico – vagueia.

Entretanto, esta técnica é também frequentemente observada nos poemas de Camilo Pessanha. Se olharmos para «Viola chinesa», ficaríamos impressionados com a repetição da palavra “parlenda” e os sons aliterativos/rimas internas “enda” “enga” noutras palavras: “atenda”, “lengalenga”, “prenda”, “ofenda”, bem como a repetição de “-osa” nas palavras como “morosa”, “fastidiosa”, “minuciosa”, “melindrosa”, “dolorosa” ...

Ao nível da sintaxe, também podemos observar uma desarticulação lógico-sintáctica que favorece a imprecisão do sentido da poesia. A liberdade das leis sintácticas que presidam à estrutura da frase em chinês, na análise de François Cheng, pode ser resumida nestes aspectos:

- 1) a elipse dos pronomes pessoais; 2) a da proposição; 3) a de complemento de tempo; 4) a de termos de comparação e de verbo; 5) emprego de palavras vazias em vez de um verbo (CHENG, 1977)

A preferência pelo vago aponta para uma crença que o elemento poético não deve ser dito, mas sugerido – o poema abre-se ao leitor com infinitas possibilidades interpretativas. Sabe-se ainda que a noção de “vago”, na tradição chinesa, é inicialmente um termo na análise da pintura, bem como *qi yun* 气韵 (sopro vital), que está ligado à produção do “vago”, e significa uma corrente irresistível e ligada à lei do cosmos que domina o artista quando este está inspirado. Como Cheng afirma, é: “O mundo real surge sob o seu pincel, sem que o ‘sopro vital’ jamais seja interrompido. Aos olhos do pintor chinês, os traços exprimem, ao mesmo tempo, formas de coisas e pulsões de sonhos; não são apenas simples contornos; pelos seus cheios e pelos seus finos, pelo branco que delimitam, pelo espaço que sugerem, implicam já o volume (nunca fixado) e a luz (sempre mutável)”. Isto torna-se possível, justamente, pela condição de o espaço em branco ser, igualmente, um elemento indissociável do conjunto artístico; e de todos os elementos pictóricos serem desenhados com um só traço: pelo seu ritmo coerente e contínuo, os traços permitem ao artista seguir o movimento inaugurado pelo traço inicial (*ibid.*).

De par, os poemas normalmente são inscritos pela caligrafia: ora num quadro, ora em papel de arroz, ou num livro de rolagem. Portanto, nunca há descontinuidade entre os

¹⁰¹ “远路应悲春晚晚，残宵犹得梦依稀。”（《春雨》）Tradução minha: Longe, você deveria estar triste ao ver a luz crepuscular da primavera; / E a sua imagem, vaga, permaneceria no meu sonho.

elementos escritos e os elementos pintados, visto que ambos são compostos por traços feitos pelo mesmo pincel. Os caracteres inscritos fazem parte do papel ou do quadro; não são percebidos como um ornamento adicionado a partir de fora. Participando na criação integral, as linhas do poema "rompem" o espaço branco, introduzindo, entretanto, uma nova dimensão que qualificaremos de espacial - na medida em que os versos, segundo uma leitura linear, revelam a recordação que o pintor tem, da sua apreensão de maneira sucessiva, de uma paisagem dinâmica e contínua. Assim, o poeta não copia o mundo, mas cria-o, de modo coerente e directo, figura que entende o ritmo à maneira do Tao. Curiosamente, este modo de criação soa familiar quando se recorda a crítica literária de Pessanha feita à obra de António Fogaça – a importância de ter um tom geral – ou usando as palavras de Mallarmé: “o ritmo essencial” na obra.

II.3. Questões à volta da Dor

Dadas as considerações no capítulo I.2.3., sabemos que a “poesia do fim” é uma poesia que se preocupa com a dinâmica do desejo, eixo crucial na reflexão de Pessanha sobre a poesia desde a juventude. De facto, à volta deste tópico, rondam todas as consequências que a Pessanha interessa abordar e reflectir tanto nos textos em prosa, tanto no projecto de poesia: a dor, o prazer, e a morte. A sua perspectiva sobre o desejo – embora cada poema apresente uma versão diferenciada – conforme ele mesmo reconhece no texto juvenil, é talvez pessimista. Segundo o pessimismo de Schopenhaur, a vida humana, passa-se toda em querer e em adquirir. O desejo, por sua natureza, é dor: a sua realização traz rapidamente a insaciabilidade, quando o objetivo não era mais que uma miragem e a posse mata todo o encanto; nesse caso, o desejo ou a necessidade de novo se apresentam sob nova forma. Se não tiver novos desejos, chegaria o nada, o vazio e o tédio¹⁰². Então, se nós saciássemos todo o nosso desejo, isto é, se estivermos satisfeitos, o destino seria inevitavelmente o aborrecimento e a languidez, no fim de contas, o sentimento do vácuo. Isso coincide curiosamente com o que Pessanha diz sobre a realização do desejo na sua carta de 1888:

Dividi-lo-ia em duas partes. A primeira havia de ser a luta pela realização do prazer, com a certeza de lutar por uma aspiração falsa. Seria talvez pessimista: **o prazer, não tendo**

¹⁰² Disponível em <https://www.pensador.com/frase/MjQyNDIyMw/> [acedido em 10 Jan. 2021]

realidade sua, era o aniquilamento do desejo, de forma que esta luta representaria ansiar a morte. A outra parte – exceções, consolações, aniquilamentos parciais do eu, êxtases, espasmos e modorras. / Isto mesmo tinha um ressaibo a dor e a injustiça. **Cada desejo constitui uma dívida da natureza para quem o sente: a morte é a cedência das dívidas antigas, para evitar que ela volte a contrair novas dívidas.**” (FRANCHETTI, 2001: 118, *negrito meu*)

O desejo, nas palavras de Franchetti, é uma “força obscura que não se dissolve” – nem no momento transitório de satisfação, nem na contemplação melancólica do objecto de desejo no momento de agonia. Partindo do ponto de vista de Schopenhaur, a comparação entre o desejo e a dívida é pertinente, porque cada desejo desperta um outro desejo que se segue (“contrair novas dívidas”), e só a morte pode impedir e cancelar este processo de acumulação desesperado. Por outro lado, o prazer aqui é uma coisa negativa, representa apenas uma ausência da dor. E como a dor é um derivado do desejo – o que é consequência da vida – então, almejar a extinção da dor equivale ao avesso da vida, isto é, à busca da morte. Para o poeta, então com 21 anos, o desejo já é assim desprazeroso e negativo por definição, e implica uma situação de carência, de falta, de dívida que: “não saldará nunca, a não ser pela extinção do credor” (FRANCHETTI, 2001: 121). Segundo esta perspectiva, audaciosa, o prazer como um estado de espírito que recusa a dor, equivaleria a recusar o conhecimento e a própria vida. Mas, para o senso comum, o prazer não só implica a vida, mas também é um dos mais desejados estados de espírito que o ser humano quer para si, e é por isso que o sujeito lírico busca sempre a realização do impossível prazer. Portanto, o paradoxo equaciona-se nos seguintes termos: o sujeito lírico tem prazer – logo está vivo – pela ausência do desejo – logo, não tem dor – e, se nada deseja e nada lhe dói, é porque não está vivo¹⁰³. Assim, parece legítimo dizer que a vida, naturalmente se remete para a morte, ou melhor, num resumo tendente à filosofia oriental, a vida já implica a morte. A essa relação de prazer/morte voltaremos logo mais nos capítulos seguintes, bem como à possibilidade de obter a serenidade na contemplação deste fenómeno perturbador, pois aqui cumpre discutir primeiro em linhas gerais os diferentes aspectos do mal do desejo na poesia de Pessanha.

¹⁰³ Desenvolvimento inspirado na tese de Teresa Coelho Lopes, quando a autora destaca o carácter paradoxal da relação idealizada do sujeito lírico com a dor. *Apud.* Paulo Franchetti in *Nostalgia, Exílio e Melancolia*, 2001, pp.130.

Então, uma modalidade específica deste desejo doloroso contemplado na etapa de agonia, é a do desejo de *reintegração* e de *retorno*. Daí, podemos distinguir três formas de apresentar a Dor à luz desta modalidade no processo de luta pela realização do desejo, tendo como referência a investigação de Paulo Franchetti em *Nostalgia, exílio e melancolia* (2001): 1. Sentimento doloroso por causa da inatingibilidade do desejo.; 2. A suspensão completa do desejo, “percebido ou como obstáculo à pura contemplação, ou como o que essa contemplação busca eludir, apagar da consciência, e que reaparece, como dor e harmonia, no momento em que a vigília esmorece” (*ibid.*); 3. As experiências dolorosas devido à incapacidade de fixar o momento anterior à decepção e à constatação da falência dos sonhos motivados pelo impulso do desejo, ou seja, por causa do desaparecimento das ilusões do ideal depois de realizá-lo (*idem*. 125).

Conjugando a relação do sujeito lírico com o desejo, os poemas de Pessanha revelam posições extremas que vão desde a vivência erótica (i.e. «Lúbrica») até aos sentidos mais imediatos (visuais, auditivos, olfativos) (i.e. «Ao longe os barcos de flores»), incluindo os sentimentos com maiores abstrações (caso dos poemas de angústia metafísica) (i.e. «Imagens que passais pela retina»). Então, podemos ver que a poesia dele abrange todos os graus do conhecimento poético ao qual se junta o seu particular senso crítico: segundo Carlos Bousoño, a poesia é a comunicação de uma contemplação de um conhecimento síntese do afectivo, sensorial e conceptual (*apud*. DÉCIO, 1970: 279). Portanto, quando lemos os poemas de Camilo Pessanha e neles investigamos os sentimentos complexos, convém formular as perguntas que nos interessam especificamente: o que é que o sujeito lírico lamenta? Em que, precisamente, reside a sua frustração? Qual é a forma da sua desilusão? Tendo em conta o levantamento de três formas de apresentar a Dor na sua poesia, tentaremos perceber mais claramente como Camilo Pessanha intuiu o mundo, a natureza do olhar em que o poeta envolve a realidade, e como no-la transmitirá em seus poemas.

II.3.1. Desejo doloroso: sentimento presidido pela avareza

Na cultura moderna ocidental, a dor é frequentemente definida como uma coisa exclusivamente negativa, algo que causa sofrimento indesejado e a relação do humano com a qual consiste somente em querer que ela seja extinta através de tratamentos biomédicos. No

dicionário contemporâneo chinês¹⁰⁴, a “dor” tem como significado um sentimento ferido e desagradável na vida quotidiana, definição bastante parecida com aquilo que existe nas referências ocidentais. Segundo este ponto de vista, o corpo é uma unidade clínica, composta pelas partes separadas e substituíveis, controlada pela fisiologia e é capaz de trabalhar como um espécime dissociável e isolado da esfera social do sujeito – i.e. WHO define “saúde” como um estado humano ótimo: ele significa a ausência completa da dor e do desconforto (VETLESON, 2009: 11). No entanto, conforme a observação de Jane Fernandez («Making Sense of Pain», 2010) e Scott Samuelson («Seven Ways of Looking at Pointless Suffering», 2018), esta perspectiva isolada e negativa em relação à dor é, em um muito alto grau, determinada pelo nosso contexto histórico-cultural tendente ao utilitarismo na sociedade moderna e, em termos de posição dela na vida humana, provavelmente constrói uma concepção de dor mais negativa em todos os tempos. O fracasso deste modelo reside, exatamente, na sua recusa ou circunscrição relativamente à realidade subterrânea da dor: “as camadas embutidas que esperam para falar à existência” (FERNANDEZ, 2010, xiii)¹⁰⁵. Por exemplo, é verdade que seria impossível para o ser humano sentir a dor como neutra, porque a dor é uma síndrome que: “reúne um grupo coincidente de sinais e sintomas”¹⁰⁶ e é capaz de reduzir o humano ao estado de animal. Nos anos 80, Scarry denota que a dor é um fenómeno que combina três variantes inter-relacionadas: “Primeiro, a dificuldade de expressar a dor física”, segundo, “as complicações políticas e perceptuais que surgem daquela dificuldade” e terceiro, “a natureza da expressividade tanto material quanto verbal” (*ibid.*)¹⁰⁷, e reparamos que esta posição de três-em-um se pode aplicar também aos fenómenos psíquicos da dor. Entretanto, muitas vezes, a expressão verbal é penetrada pela reflexão cognoscitiva, porque o ser humano sente a necessidade de atribuir às experiências negativas um certo sentido para confirmar que a vida vale a pena ser vivida. Então, constrói narrativas que carregam a realidade metafísica da dor, destacada pela sua ambivalência, que resiste a uma abordagem simples e em todos os momentos escapa à dissolução: “como um fantasma que não pode

¹⁰⁴ Veja <https://cd.hwxnet.com/view/pdlffpoieogiada.html> [acedido em 11 Jan. 2021]

¹⁰⁵ Tradução minha, o original: “the embedded layers that wait to speak itself into existence.”

¹⁰⁶ O original: “joins together a coincident group of signs and symptoms.”

¹⁰⁷ “First, the difficulty of expressing physical pain”, “the political and perceptual complications that arise out of that difficulty” e “the nature of both material and verbal expressibility.”

suportar muita luz” (*idem*. xi)¹⁰⁸. Portanto, o homem descobre a alquimia de transição da dor para o conhecimento, do sofrimento para o saber, ou da experiência para o mistério. Por exemplo, desde a antiguidade clássica grega, a dor é vista por filósofos ora como sensação, ora como emoção, noção concebida a partir duma perspectiva de dualismo de alma e corpo¹⁰⁹. Posteriormente, surge uma espécie de visão religiosa que interpreta a dor como punição¹¹⁰, ou filosófica que a entende como evidência de existência. Além disso, vale sublinhar um julgamento famoso sobre o valor da dor, concebido pelo filósofo Friedrich Nietzsche: “o que não me destrói, me fortalece”, e a grande dor, ou seja, uma espécie de “libertador final do espírito”, se não pudesse nos tornar melhores, acabava por tornar-nos mais profundos¹¹¹. Também é bem interessante observar que, opondo-se à avaliação plenamente negativa da dor, neste processo de transição, para muitos, o significado da dor conjuga-se com uma série de sentimentos ambivalentes que surgem sistematicamente em colisão: sofrimento e alegria, tristeza e serenidade, estilhaçar e fechamento, entre muitos outros.

Entretanto, a dicotomia ocidental de corpo e alma não soa familiar para os chineses com modo tradicional de pensar a dor. Para eles, a dor é uma experiência complexa determinada pelas várias linhas de pensamento antigas (Taoísmo/Teoria de energia, Budismo e Confucionismo). Por exemplo, o método científico ocidental de analisar o corpo em termos da sua propriedade física para entender o papel e funcionamento do processo psíquico e mental¹¹², é significativamente diferente da perspectiva chinesa na fisiologia. Além disso, na

¹⁰⁸ O original: “like a phantom that can not bear too much light.”

¹⁰⁹ Como por exemplo, Aristóteles considera a dor paixão da alma. Nesta época, a percepção e explicação da dor é mais uma experiência espiritual e mística, como as fazem os antigos chineses.

¹¹⁰ Tendo como exemplo a justificação de teodiceia – resposta para a pergunta do porquê de Deus permitir a existência da dor humana e do mal. Como os três amigos de Jó, pessoas que têm confiança na teodiceia consideram o sofrimento uma espécie de punição pelo pecado inerente e pelo mal.

¹¹¹ DOR. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dor&oldid=59911584>. [acedido em 10 Jan. 2021]

¹¹² Desde a antiguidade grega, várias fuções corporais foram propostas para explicar a dor. Hipócrates acreditava que a dor surge pela ocorrência de um desequilíbrio em fluídos vitais. No tempo mais recente, Descartes teorizou que a dor era uma perturbação que passava pelas fibras nervosas até atingir o cérebro, formando assim uma perspectiva pioneira que julga a dor como percepção física e mecânica, junto com o trabalho de Avicena, que acreditava haver “vários sentimentos sensíveis, incluindo toque, dor e excitação”, prefigurava o desenvolvimento da teoria de especificidade do séc.XIX, considerando a dor “uma sensação específica, com seu próprio aparelho sensorial independente do toque e outros sentidos”. *Op. Cit.* DOR. In: WIKIPÉDIA.

epistologia chinesa, não há uma distinção exclusiva entre o espírito e o material; ao contrário, a noção fundamental para entender a cosmologia e Medicina Chinesas é *Qi* 气 (“campo de energia”), sendo esta uma síntese de dois componentes antagônicos e inter-dependentes – *Yin* e *Yang*, e um pode criar o outro ou transformar-se em outro. O ponto-chave para a harmonia corporal e psicológica é o equilíbrio de *Qi* (TU, 1987: 147). Conceptuando o cosmos e, por conseguinte, o corpo humano como um campo de energia, os pensadores chineses não consideram o corpo uma unidade clínica composta pelas partes separadas, e sim um processo e sistema dinâmicos. Assim, cada esfera energética “é definida, não pelas propriedades físicas, mas pelo seu papel no processamento, armazenamento e distribuição de energia vital e, portanto, na manutenção da vida” ¹¹³(*apud.* TU, *ibid.*). Portanto, o que é destacada aqui é uma visão holística, que desacredita os tratamentos isolados e caracteriza o bem-estar do homem como a boa harmonia das condições e funcionamento dos campos de energia que se encontram inter-ligados no corpo. Os médicos chineses acreditam que a dor ocorre se a circulação de *Qi* for estagnado.

Entretanto, do ponto de vista filosófica, tanto no Budismo e Taoísmo quanto no Confucionismo, a Dor é considerada como elemento essencial da vida. Nesse sentido, a experiência de dor e sofrimento não só aumenta a sensibilidade de uma pessoa, mas também lembra uma pessoa a sua humanidade e torna-a mais profunda e refinada. Mêncio, discípulo de Confúcio, acredita que “um prospera nos sofrimentos e nas dificuldades, enquanto perece com facilidade e conforto”¹¹⁴. E Zhuang-Tseu, famoso taoista, discípulo de Lao-Tseu, ao transcrever ao leitor o discurso de um homem coxo, afirma que a vulnerabilidade e fragilidade da vida serão exacerbadas perante a imposição aleatória da dor pelo cosmo, e desse modo, o homem é como se “andar dentro do alcance da flecha de um atirador hábil; a flecha pode atingir o homem ou o solo e, enfim, ninguém escapa ao seu destino.”¹¹⁵Dado que a dor é onipresente e inevitável, então, faz tudo sentido aceitá-la por bem como condição da vida (em

¹¹³ Tradução minha, o original é: “is defined, not by its physical properties, but by its specific role in the processing, storage, and distribution of vital energy and thus in the maintenance of life” (Porkert 1974) *apud.* Wei-Ming Tu, in *A Chinese perspective on Pain*. Acta Neurochirurgia. Suppl. 38, pp.147.

¹¹⁴ “生于忧患，死于安乐。” (《Mêncio • Gao Zi Xia》)

¹¹⁵ Tradução livre minha, o original: “游于羿之彀中。中央者，中地也；然而不中者，命也。” (《Zhuang-Tseu • De Chong Fu》)

vez de questionar o porquê de a ter aguentado) e tentar superar a visão negativa sobre ela – em relação a este aspecto construtivo do pensamento do Taoísmo, bem como no Budismo, abordaremos mais adiante na análise dos poemas de Pessanha e dos chineses.

No caso de Camilo Pessanha, a ambivalência e colisão dos sentimentos adversos em relação à dor são muito observáveis na sua poesia, bem como a certa altura, um desprendimento com relação tanto ao sofrimento quanto à alegria. Se podemos dizer que é evidente a presença do sofrimento nalguns poemas - o que é fortemente potencializado pelo tema do “exílio” e pela imagem desesperada da “ruína” - também é certo concluir que, na sua “poética de agonia”, a dor psíquica não apresenta assim sempre um sentido negativo como o assumiria um Schopenhauer. Em especial nos poemas da maturidade, para o poeta, é o prazer que vai no sentido negativo, enquanto a dor, por sua vez, representa o lado positivo da vida. Por exemplo, num soneto juvenil, Pessanha escreve: Porque a dor, esta falta d’harmonia, [...] / sem ela o coração é quase nada¹¹⁶. Entretanto, na sua obra posterior, a ideia passa a ser: sem dor, o coração é decerto nada, uma vez que se não houver a sensibilidade sofrida perante a ilusão inerente à vida, não haveria sujeito algum. Por outro lado, como afirmava Fernando Pessoa relativamente ao «Génio», a percepção, ou seja, a subjectividade poética, é tanto maior e mais profunda, quanto maior a dor que a origine.

Porém, esta dor não é absoluta: o sentimento supõe sempre tensões, negações, “alquimia dos contrários”, ou “uma carga sempre disponível de energia” potencial para a explosão (LOPES, 1970: 199). Por exemplo, na poesia de Camilo há momentos em que se afirma o prazer pleno, parecendo o estado de síntese e superior à dor extrema – nesse caso, o prazer já não é o estado negativo, nem experiência ilusória que conduz, finalmente, à despersonalização e à ausência das forças vitais. Aqui particularmente fala-se do poema póstumo «Branco e Vermelho», o qual nos comentários de Franchetti, pode ser visto tanto como um momento de deslocamento em relação ao quadro geral, tanto como um de resolução e superação das tensões entre os pólos do desejo, da dor, e do prazer (FRANCHETTI, 2007: 132). Endossamos a última hipótese, e deixemos agora entre parênteses as questões relativas ao momento de síntese destas tensões internas, sobre as quais, de forma comparativa com a filosofia chinesa, nos debruçaremos com mais detalhe nos próximos capítulos.

¹¹⁶ Soneto começa com “Tenho sonhos cruéis, n’alma doente”.

Concentrando-nos agora na ideia da dor, esta aparece como o mais alto grau da sensação nos vários poemas de Pessanha. Causa sofrimentos eternos, quase insuportáveis para alguém que se volta para o mais profundo de si mesmo. Há pouco referimos que por detrás da dor, na **Clepsydra**, se encontra uma modalidade muito específica do desejo: o de *retorno* e de *reintegração*. Partindo deste ponto inicial, Paulo Franchetti aponta-nos um eixo central da poética de Pessanha, o exílio, e observa que dele derivam os dois principais sentimentos dolorosos – a “nostalgia” e a “melancolia”. Estes elementos impõem, em boa parte dos poemas, o sofrimento indesejado ao sujeito lírico; enquanto noutros momentos, que analisaremos mais adiante, se transformam num estado de almejada serenidade e pacificação, confluindo com a dor intensa, mas deliciosa.

Embora tenhamos ao alcance o acervo de algumas cartas íntimas, não sabemos ainda ao certo até que ponto a estadia na China - vivenciada pelo conservador do Registo Predial e professor de liceu em Macau - deixou transformadas em versos as intuições e os seus modos de sentir. A crítica especializada já tem assumido que os cinco primeiros anos após a emigração – aqueles em que Pessanha vive na China, ou entre a China e Portugal – são, do ponto de vista da escrita poética, os mais produtivos na sua vida¹¹⁷. Por assim dizer, Portugal é como uma fonte de inspiração poética, e o afastamento do poeta em relação a esta traz uma espécie de esgotamento. Portanto, quando o poeta Pessanha lamenta a sua experiência do exílio, ou seja, quando lamenta um objecto inalcançado e já perdido, perceberemos que o que o frustra é a desproporção entre o desejado e o conseguido, e o que lastima é, portanto, a perda de algo tanto real quanto espiritual, bem como a impossibilidade de realizar um ideal.

Nesse sentido, para ilustrar uma “poética da nostalgia”, é profícuo retomar uma metáfora crucial extraída duma carta de Pessanha e sublinhada por Franchetti no primeiro capítulo do seu livro *Nostalgia, Exílio e Melancolia*. Nesta carta datada de 1894, pouco depois da chegada a Macau, Camilo Pessanha escreve a Alberto Osório:

Que porção de sofrimento que eu trago comigo, de tantas pessoas, desde a mãe da minha mãe, que morreu no hospital! / Ai, meu pobre amigo: eu bem sei quanto aí terá sofrido. Havemos de morrer assim: o Alberto Osório por uma espécie de

¹¹⁷ Exemplo desta observação é do livro *Essencial sobre Camilo Pessanha*, 2008, de Paulo Franchetti. “Pois da meia centena de poemas de sua autoria hoje conhecidos, vinte foram escritos em Macau, entre 1895 e 1899; e ainda foram compostos nessa localidade, nos anos seguintes, outros seis” (2008, 11).

cobiça, eu por uma espécie de avareza. [...] E eu, que tinha saudades de quanto ia deixando, até de Barcelona, onde estive cinco dias, até de Colombo onde estive duas horas. Porque a gente é bem um grumo de sangue, que por toda a parte se vai desfazendo e vai ficando. (PIRES, 2012: 115)

É portanto dos sentimentos experimentados durante a viagem à China que nos fala esse trecho da carta, escrita numa situação melindrosa em que mal recebera a notícia de que a sua mãe estava moribunda e logo lhe surgiu o arrependimento de ir para o Ultramar. Do ponto de vista da composição das imagens, podemos ver aqui uma associação da experiência de deslocamento da sensação da perda de substância (recorrente no seu poema «Quando voltei encontrei...»), à medida que se vai perfazendo o trajecto da viagem por mar. Imagina que, ao longo do transcorrer do espaço e do tempo, o grumo de sangue – que é o poeta – se desfaz pouco a pouco, enquanto os pingos do rastro vão impregnando a terra daquilo que o impressionou e seduziu. O sentimento é decorrente da percepção que o poeta denomina “uma espécie de avareza”, pois menos do que uma vontade de recuperação ou aquisição de um bem desejado (que é normalmente associada a “cobiça”), ele é uma consciência da impossibilidade de apreender o que se está a dissolver e mantê-lo, ou incorporá-lo na subjectividade de que saíram. Esta perda, sobretudo, não é material, mas antes condizente com a própria memória que está relacionada com os objectos afectivos, e que continuamente se reduz a uma espécie de consciência dolorosa. Ter memória, nas palavras de Franchetti, é um estado contraditório e dilacerado, pois este: “é possuir ao mesmo tempo o desejo pela vida e a consciência do desfazimento gradual implícito em toda experiência sensível e afetiva” (FRANCHETTI, 2001: 17), e os olhos desejosos de habitar o tempo e o espaço já vivenciados, aquilo que se dissolve na ilusão transitória dominada pela temporalidade, enfim estão fadados a se desiludirem. Quer dizer, é em função da memória que se fundamenta esta atualização muito concreta da nostalgia, o que dá à escrita de Pessanha um apego inesperado aos lugares de passagem e às coisas maternas do lar, como se quisesse agarrar para si todas as parcelas da experiência dessa navegação tanto no mar como da vida.

Noutro lugar da mesma carta, Pessanha pressupõe, dolorosamente, que a mãe morrera no intervalo entre a postagem e o recebimento da carta do pai que lhe deu má notícia, elabora então imagens da perda do lar:

Agora, que solidão a minha! [...] Já devem ter despejado o travesseiro que minha Mãe encheu de rosmaninho para eu dormir, já devem ter feito em cacos a pequena chávena da China

em que minha Mãe me dava o café, já devem ter deitado ao lume a mesa de pinho em que minha Mãe me punha o jantar. / Quem me dera poder ir acudir a todas essas coisas. (PIRES, 2012: 115)

É interessante observar que, diante dos olhos do poeta, já se revela a potencialidade de vislumbrar aquilo que só no futuro saberia, e que a força que engendra a destruição da memória não depende do lugar onde o sujeito está no eixo do tempo. Quer dizer, o tempo é um só, uma síntese do passado, presente e futuro, em que tudo é ruína e se dissolveria na passagem do tempo. Isto faz lembrar o poema que foi, em algum momento, composto para ser o último da **Clepsydra**, em que as “cores virtuais”, os “abortos” e os “sonhos não sonhados” surgem numa “dormência do fim” que: “só no imperativo se pode enunciar”, de: “um fim que é a ordem, o pedido ou a imploração do fim dirigido ao que ainda está por começar” (RUBIM, 2008: 110). A dor do sujeito lírico no «Poema final» é dominada por um desejo que tem como objectivo a realização de um sonho, que a voz imperativa sabe de antemão condenada ao fracasso, à decepção e ao aniquilamento. Entretanto, no poema, a voz lírica percebe que ele só seria feliz e pleno no sonho de morte, enquanto na carta, o descobrimento da inutilidade dos esforços de reter a memória dos lugares de referência apenas conduz Pessanha a um anseio compulsivo de reter os afectos e as sensações a eles associadas (FRANCHETTI, 2001: 19), aliás condenada a tentativas malogradas:

Para que servirá tamanho apego às coisas vãs – do futuro ou do passado? Depois vem logo o doido e aí entra ele de destroçar o jardim, de sovar a terra dos canteiros, de arrancar os arbustos às mãos ambas. Eu mal virei as costas e quando olhei para trás tudo era uma ruína. Tudo, tudo: o chão todo em covões, da terra que foi com as raízes. (PIRES, 2012: 115)

Essa sensação de impotência, de subtracção e de avareza é consequência de uma sensação nostálgica, um desejo concreto de retorno. A metáfora central desta carta – o grumo de sangue que se perde ao longo do trajecto do exílio – é um registo de experiência da dor no sentido de revelar a impossível condição de uma sensibilidade que quer (re)integrar-se num ideal perdido (que produz no texto uma forte reverberação do mito edênico) e, ao mesmo tempo, pretende agarrar essas experiências integrativas e recuperá-las, como se de uma montagem livre de imagens na memória se tratasse. E é talvez por isso que vemos o poeta lamentar, desesperadamente, a falha e a inutilidade dos esforços de fixação das imagens e das sensações afectivas, a fatalidade de vê-las dissolverem-se e extinguirem-se nos poemas como «Imagens que passais pela retina» e «Quando voltei encontrei os meus passos».

II.3.1.1. «Imagens que passais pela retina»

Na edição de 1920, como um díptico, os dois poemas aparecem e encontram-se na posição de um preciso eixo de simetria no livro, registo que evidencia terem uma localização designada pelo próprio autor¹¹⁸. Estes versos foram primeiramente publicados por Camilo Pessanha no jornal macaense *O Progresso* em 1898, e a data da composição é de 1895¹¹⁹ – portanto, são compostos em Macau um ano depois da redacção da carta anteriormente referida (FRANCHETTI, 2001: 40). Tempos depois, Pessanha submete um dos poemas do díptico a alterações que profundamente mudaram o tom geral, a construção imagética e a articulação simbólica nele consequencial, que abordaremos em capítulo seguinte. De momento, uma vez que os sentimentos na primeira versão conhecida estão mais próximos do que designámos por “avareza nostálgica”, é a partir dele que tentaremos explorar os tópicos em relação à ruína e ao sofrimento que viémos identificando e estudando:

¹¹⁸ Segundo Franchetti: “Em 1915, nos autógrafos que deixou em Lisboa e serviram para a publicação da *Clepsydra*, Pessanha registou a mesma vontade de que os sonetos formassem um conjunto numerado.” (2001: 58)

¹¹⁹ Anotada pelo poeta e transcrita na publicação.

Imagens que passais pela retina
Dos meus olhos, porque não vos fixais?
Que passais como a água cristalina
Por uma fonte para nunca mais!...
Ou para o lago escuro onde termina
Vosso curso, silente de juncais,
E o vago medo angustioso domina,
- Porque ides sem mim, não me levais?
Sem vós o que são os meus olhos abertos?
- O espelho inútil, meus olhos pagãos!
Aridez de sucessivos desertos...
Fica sequer, sombra das minhas mãos,
Flexão casual de meus dedos incertos,
- Estranha sombra em movimentos vãos.

Então, do ponto de vista das características exteriores, o soneto não se insere na forma do género de maneira perfeita - não tem uma estruturação métrica e rítmica tradicional. Fugindo ao uso clássico do decassílabo do seu tempo, os versos têm uma métrica irregular – fenómeno recorrente nos poemas de Camilo (i.e. «Quando voltei encontrei...»). No entanto, a impressão de musicalidade neste poema é também forte, especialmente na duas primeiras estrofes em que observamos, claramente, a repetição de padrões de regularidade alternada pelos martelos e heróicos¹²⁰. Também as qualidades sonoras dos vocábulos nos trazem um entrelaçamento com as imagens visuais, dando-nos uma dimensão do sentimento amplificado em relação ao descrito. Além disso, as tónicas predominantes na assonância são vogais

¹²⁰ Segundo a observação de Franchetti, mesmo o encavalamento/*enjambement* nos dois versos iniciais da primeira quadra é recorrente nos versos na segunda estrofe, e cria para as quadras um efeito acentuado da unidade sonora rítmica. (2001: 59)

abertas e claras, cuja emissão se faz em posição relaxada da boca, enquanto as duas tónicas do /i/ já requerem uma pronúncia com mais tensões¹²¹. Esta alternância de posição da boca parece um símile do som do fluir das águas sem fim que se escoia para distâncias desconhecidas, tendo certa possibilidade de simular a passagem das águas pelo objecto clepsidra.

Mas o mesmo não sucede com os dois tercetos, que apresentam uma desordem rítmica e têm vários versos provençais, bem como um verso inicial hipermétrico. Portanto, a experiência da leitura é bem diferente nas duas partes: as quadras deixam-se ler de modo fluente, cuja rima se constrói naturalmente como se fosse inspirada na água e na música; já os tercetos têm uma cadência mais estranha, resistem à fluência da leitura e impõem uma pausa marcada no final de cada verso pelo término de /s/. Pode parecer impertinente esta análise sonora em relação ao sentimento da dor, mas se combinássemos a forma de articulação das imagens significativas com os seus esquemas sonoros, perceberíamos que há uma correspondência entre estes dois planos: o ritmo fluente e encantatório das quadras evoca a passagem fluxa e progressiva das imagens pelos olhos no percurso que vai do nascimento até à ruína, ou morte, enquanto uma apresentação mais ou menos neutra do fenómeno; enquanto nos tercetos, o ritmo entrecortado e pausado expressa exatamente a perplexidade do sujeito lírico ao confrontar com a perda das imagens sensíveis, pensando em vida sem essas imagens fugidias – “sem vós o que são os meus olhos abertos?”

Como o nosso foco é estudar os motivos e a forma de actualização textual, estamos interessados em achar a imagem principal que constitui toda a percepção do sujeito: eis a “fonte”, donde deriva todo o complexo simbólico. O fluxo das percepções é associado à continuidade irrevogável da água (equivale à imagem, ou seja, aos episódios da vida) que flui pela fonte – quer dizer, dela brota e atravessa, dirige-se ou para o “nunca mais” que alude a uma ideia de infinito ou para “o lago escuro” onde termina, silenciosamente, o seu percurso, ou seja, onde as próprias imagens deixam de existir enquanto objecto passível de contemplação e evocação. No entanto, a alternativa ambígua com que se abre a segunda quadra tem sido interpretada de modos bem diferentes na leitura dos estudiosos. Para Tereza

¹²¹ Escolha que, do ponto de vista de Nilza Azzi, sugere a ideia de infinito que vai ser reforçada nos versos posteriores, dado que a palavra “infinito” também mostra o valor da vogal /i/. In *Imagens que passais pela retina/ Camilo Pessanha: Análise e interpretação do poema*, por Nilza Azzi. Disponível em <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/661555> [acedido em 11 jan. 2021]

Coelho Lopes, a questão da alternativa do destino das imagens é falsa, pois o lugar de “nunca mais” e o “lago escuro” não são expressões opostas mas sim complementares, indicando ambas o desaparecimento e o fim¹²². Já para Nilza Azzi, a alternativa existe, e o poeta possui duas opções dadas que podem, respectivamente, dar uma ideia de infinitude e obstrução, também de vida e morte. Para Paulo Franchetti, as opções também existem, mas não dizem respeito ao trajecto das imagens como se faz na leitura corrente, e sim: “às duas possibilidades de o sujeito estar em sincronia, em interação com o objeto do desejo, que no caso são as imagens” (FRANCHETTI, 2001: 63). Dado este levantamento de possibilidades, optaremos por combinar estas perspectivas, e diremos que o sujeito pode almejar a fixação daquilo que flui para um lugar desconhecido, representando algo infinito, e pode também desejar um deslocamento com o fluxo da água até para um lago estagnado. É de notar que os desejos que atuam nestas duas soluções hipotéticas parecem distintos: por um lado, a vontade do sujeito é interromper e cristalizar o movimento da realidade transitória, e apropriar-se dela; por outro, tem por opção integrar-se activamente na mobilidade das imagens e dissolver-se numa perda de identidade ao longo do acompanhamento da viagem para o fim silencioso onde só se encontram ruínas e não-existência. Mas sabemos que o real é, por natureza, instável e irreversível, bem como o material da água que nunca pode ser detido ou agarrado pela mão dos homens, e isso condena ambas as duas hipóteses ao fracasso.

Dada a impossibilidade inerente de realizar as ilusões, observamos que o verso “Porque ides sem mim, não me levais” – em que a repetição do pronome “me” e “mim” reforça esta interrogação negativa perplexa – é como um despertar para a realidade da sua dor. As percepções do mundo exterior são como uma construção sucessiva que estruturam o sujeito lírico, e por bem ou por mal, elas apresentam-se em relações entrelaçadas com o real, imbuindo as imagens espaciais no eixo temporal da memória. Então, o desejo de subtrair as imagens aos olhos para que interrompa o fluxo e as estabilize é condenado por irrealizável, pois um sujeito que não está submetido à percepção da sucessividade das imagens seria uma fonte que não jorra, um “espelho inútil” e uma “aridez de sucessivos desertos”. Portanto, quando o sujeito tentar reter de alguma forma as imagens, ou ter a esperança falhada de fluir com elas, logo se vê desprovido delas. Mas, nós somos seres condenados à Vontade, e o

¹²² *Op. Cit.* Paulo Franchetti, pp. 63 (2001).

desejo de integrar-se com as imagens perdidas permanece sempre, e daí resulta toda uma relação dolorosa com a transitoriedade.

Percorrendo novamente o poema, e tentando especular sobre as várias figuras que compõem as quadras e os tercetos, observamos que há uma oscilação de leitura por causa da ambivalência do sentido entre “os olhos” e “a retina”. Mesmo que na linguagem corrente os olhos e a retina metaforicamente signifiquem a mesma coisa – a visão – as realidades simbólicas que temos nestes dois elementos no poema são delicadamente diferenciadas. Ora, o que os tercetos nos obrigam a pensar, ao qualificarem de inúteis os olhos que apenas reflectem o mundo como espelhos, é exatamente o porquê de usar um objecto que só consegue produzir puros reflexos, instaurando assim o rebaixamento da posição dos olhos – um símbolo tradicionalmente associado à condição da alma, ao poder de produção e de criação. Se os “olhos”, desprovidos das imagens, são um espelho inútil, como se entendem os “olhos” como um lugar de nascimento (“a fonte”)? Para Franchetti, o simbolismo de “olhos” acarreta não só a conotação passiva que identificamos durante a leitura da primeira quadra do poema, mas também uma outra hipótese que ocorre em simultaneidade: ele é dotado de uma capacidade participativa, interpreta e transforma as aparências percebidas em produtos de conhecimento e em construções do sujeito. Portanto, o aspecto mais notável deste soneto seria o sentido da conjugação imagética da fonte e dos espelhos inúteis que qualificam os olhos (*idem*. 67). Entretanto, para tentar aprofundar a análise, voltemos à comparação que constitui o foco central da primeira quadra, “a fonte”. A nossa tentativa de resposta seria isso: é a retina que se identifica com o lugar de nascimento das imagens, enquanto os olhos são um órgão dos sentidos, tendo o encavalamento/*enjambement* que separa sintacticamente o verso inicial do segundo como prova. Ou seja, o espelho como símile para os olhos, e a fonte como símile para a retina.

Ora, quando lemos a primeira quadra, o sentido mais imediato que temos pela comparação com a fonte seria: as imagens jorram das retinas, fluem através dela e sucedem-se no trajecto contínuo até desembocarem no infinito ou no lago escuro e silencioso. Neste caso, o movimento das imagens é do interior para o exterior. Mas em relação ao sujeito, o modo de capturar os fenómenos do mundo é, por natureza, um processo de interiorização e simula um movimento do exterior para o interior. Então, antes e depois da desilusão, os olhos estão sempre ali, e reproduzem fielmente as puras percepções sensoriais, isso não muda. O que faz

diferença é exatamente o aparelho interior identificado com as actividades da alma, o lugar de nascimento das imagens interiores, representado pela sua capacidade interpretativa e participativa na construção do sujeito, capaz de transformar as imagens recebidas pelos sentidos nas imagens do conhecimento, vivas e fluídas. Quer dizer, as imagens em movimento de que se fala no poema não são produto de mera percepção sensorial - como uma leitura imediata pode traduzir; são, nas palavras de Franchetti: “um terceiro objeto, que não é nem o dado sensível exterior, nem a sua exclusiva percepção sensória imediata” (*idem.* 68). A concepção de “terceiro objecto” faz recordar a “terceira imagem” na definição de Liliane Louver, aquela que, graças à produtividade da mente, aparece como uma síntese pictorial projectada no ecrã interior do sujeito, cuja aparente frieza pode conter uma grande energia anímica misturando todas as experiências de apreensão pictoriais e não-pictoriais, e ultrapassa-as¹²³.

Ademais, em relação à dor de perda das imagens, Franchetti pertinentemente observa que, tal como aquele que experiencia o sentimento doloroso da subtracção no percurso desesperado da aniquilação, o sujeito lírico também dá substância a imagens transitórias de que não resta traço algum após o desaparecimento dos objectos passageiros de desejo, ou mesmo do próprio sujeito. Encontramos aqui um paralelo comparável à imagem simbólica de “grumo do sangue” na carta de 1894. Desse modo, é claro que este sujeito se sente esvaziado, a ponto de nem sequer a tentativa de manter a sombra das suas mãos ser um esforço bem logrado da apreensão da realidade (*idem.* 68). A relação do sujeito lírico com o mundo é colocada em franca oposição: é percebida como uma espécie de subtracção e esgotamento, em que o tempo transcorre como um ladrão, e não só é impossível conservar as imagens de referência roubadas, como também o sujeito perde um pouco de si à medida que as imagens experienciadas se esvaem para o “nunca mais” ou o para o “lago escuro” e, finalmente, se anulam pela morte (outra vez, lembre-se da afinidade etimológica entre a palavra “clepsydra” e “ladrão” em grego). É provavelmente por este esgotamento que, no fim do poema, o sujeito lamenta a pura reflexão dos fenómenos nos olhos, não podendo mais produzir criativamente as imagens interactivas. Talvez para ele, o que é ameaça dolorosa não seja a transitoriedade das coisas, mas a condenação final à impossibilidade de acrescentar alguma coisa às imagens

¹²³ Louvel Liliane, *A Reading Event: The Pictorial Third*. Sillages critiques [En ligne], 21 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 10 janvier 2019. [accedido em 7 jan. 2021] Disponível em <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5015>

percebidas, de ajuntar à sensação algo de si próprio, e por isso, o sujeito não mais conseguir gerar a vida anímica a partir das actividades exteriores - torna-se um ser passivo, não diferente do mundo circundante. No final da análise, a ameaça é a morte, o que chega perto quando o sujeito está desprovido da capacidade de interacção construtiva relativamente ao mundo. Para um ser humano que já vislumbrasse antecipadamente este fim, o desejo de apreensão da realidade seria visto, simultaneamente, como esforço e inutilidade.

II.3.1.2. Cruzamento com referências orientais

Camilo Marchioro, no seu ensaio *Tempo e desilusão em Clepsidra* (2015), chama a atenção para a possibilidade de se estabelecer diálogo entre a temática do fluir do tempo na **Clepsydra** e algumas vertentes do pensamento e poesia orientais. Um dos suportes seria: muitos dos seus poemas são reescritos em território chinês, dado que, por algum tempo, o poeta teria conservado ainda a energia criadora, isto é, a inspiração poética, enquanto lutava com a sedução das paisagens novas e do exótico¹²⁴. Neste sentido, as perguntas colocadas pela própria Barbara Spaggiari parecem impertinentes: “E se Pessanha não tivesse vivido no Oriente, as suas poesias seriam verdadeiramente diferentes daquilo que são? Cremos poder responder não às duas perguntas”. Ao que tudo indica, a ensaísta contesta veementemente “o falso problema” do exotismo na obra de Pessanha; tampouco aprova a existência do diálogo entre a cultura chinesa e os poemas de um autor “orgulhoso de ser português” e “ligado de modo indissolúvel” à tradição românica ocidental, pois “como poeta, Pessanha é um simbolista, isto é, a expressão — altíssima, genial — de um movimento literário que mergulha as suas raízes na tradição romântica e pós-romântica do século XIX europeu” (SPAGGIARI, 1982: 26). Relativamente a esta questão, Marchioro atenta para um trecho de Manuela L. Ramos em *O Oriente na poesia de Camilo Pessanha*:

¹²⁴ No entanto, quando a autora afirma, citando Arnaldo Saraiva, que a maior parte da poesia de Pessanha foi escrita antes da sua partida para a China, e os poemas publicados na edição de 1920 são todos compostos anteriores à estada de Pessanha em Macau para dar crédito a uma configuração do poeta cuja obra se enraiza na terra de Portugal, devemos ter em conta a já citada investigação de Franchetti, segundo a qual o segundo argumento é condenado ao fracasso, pois na primeira edição alguns poemas são compostos em Macau, e o estabelecimento textual dos poemas nela não é da “única e fiel origem” (FRANCHETTI, 2008: 43), bem como a ordenação não segue plenamente a indicação do poeta, e o primeiro argumento também não é de todo correcto – a sua rescrita vivaz e pulsante ao longo das décadas comprova uma espécie de vontade e energia construtiva que atuam no todo processo da criação poética.

Até há bem pouco tempo a ideia consensualmente aceite era que o Oriente como “fonte de inspiração pictoral e de decoração exótica” como escreveu Ester de Lemos em 1956 (in *Clepsidra de Camilo Pessanha*, 1979, p. 170), e Barbara Spaggiari reafirmou veementemente em *O Simbolismo na Obra de Camilo Pessanha* (1982), não está presente, por mais estranho que pareça, na obra do poeta. Actualmente já não é possível ser-se assim tão terminante e é possível encontrar passagens ou até poemas inteiros com algumas das características enunciadas pelo poeta quando, na sua conferência de 1914 sobre Literatura Chinesa fala da poesia chinesa, do seu “...duplo sentido, um superficial e directo e outro referido e simbólico, erudito e profundo”, mas cujo duplo sentido se concretiza – superficial e simbolicamente – na esfera do polissistema literário chinês. (RAMOS, 2001: 1)

Deixemos entre parênteses as questões relativas à esfera do polissistema literário chinês, que foi abordado na primeira parte do ensaio. Lancemos agora um olhar para o facto de que, o que há de Oriente na poesia de Camilo não está muito explícito. Entretanto, nalguns dos poemas ainda há espaço para “inspiração pictoral” e “decoração exótica”, como por exemplo, «Lúbrica», «Ao longe os barcos de flores», e «Viola chinesa». Se os últimos versos de «Lúbrica» são só produtos de um imaginário ocidental do Oriente, composto antes de lhe surgir a ideia de partir para a China, por sua vez, os dois últimos poemas compostos na China têm os objectos chineses como título e tema – e podemos acrescentar que também possuem procedimentos semelhantes à tradição artística chinesa. Como Cristina Nobre regista no seu ensaio, “os barcos de flores” designam os bordéis flutuantes que se encontram em muitas províncias do extremo Sul e da costa oriental da China, em que as cortesãs cantam e tocam instrumentos musicais entreterendo os clientes. Na tradição chinesa, a flor metaforiza a mulher jovem e bonita, enquanto o termo yan hua 烟花 (flor brotada de fogos de artifício) pode recordar cortesã, tendo o significado da beleza efêmera e dos lugares onde há bordeis (NOBRE, 2016 (b): 9). Em *Leituras de Camilo Pessanha por estudantes chineses*, Cristina Nobre refere ainda um poema chinês famoso que tem semelhanças surpreendentes com «Ao longe os barcos de flores»: «A melodia de Pipa¹²⁵ (琵琶行)» de Bai Juyi (772-846), e a comparação semântica e temática¹²⁶ entre os dois poemas é muito oportuna para a

¹²⁵ Pipa é um instrumento musical chinês, ou na palavra de Pessanha, “viola chinesa”.

¹²⁶ Veja Cristina Nobre (a). *Leitura de Camilo Pessanha por estudantes chineses*. III Conferência Internacional Pontes Europa-China, 2016. Pp. 10: “Nesse poema, Bai Juyi foi despromovido e banido da zona remota da China e encontrou uma mulher que tocava pipa, um instrumento tradicional chinês. A melodia da pipa era tão triste que deixou o poeta a chorar. Depois de perguntar, o poeta ficou a saber que a mulher tinha sido cortesã e vivido a tocar pipa tendo uma vida luxuosa e, após alguns anos, envelheceu e casou com um comerciante

compreensão de um diálogo mais implícito e silencioso (porque os destinatários ignoram os referentes mais evidentes, não metafóricos) com a tradição artística chinesa que Pessanha admirava sobremaneira. O trecho está na nota de rodapé.

Por outro lado, a ideia de efemeridade e a vulnerabilidade do homem perante o tempo em «Imagens que passais pela retina» também pode ser encontrado muitas vezes na poesia chinesa. Vejamos um poema de Li Bai (701-762), cuja tradução por António de Graça Abreu¹²⁷ foi por nós modificada para ser mais literal:

humilde e levava uma vida miserável. A fatalidade da mulher fez com que o poeta sentisse empatia. Antes ele também tinha tido uma carreira proeminente e depois tinha sido banido para um local deserto. / No poema de Pessanha, o poeta estava a ouvir o som da flauta e sentia-se muito triste. Poderá refletir que o poeta andava triste por causa do exílio dele. Vivia em Macau e sentia que tinha sido abandonado por todos e expatriado. A emoção do poema é parecida com a do poema “A melodia de Pipa”, cujo tema é muito comumente escrito na poesia chinesa. Aliás, no poema “Ao longe os barcos de flores”, existem algumas referências ortodoxas muito evidentes: primeiro, é entre a orquestra e o som flébil da flauta (geralmente a orquestra, com muitos instrumentos, vai imergir o som de um único instrumento, mas no poema só a voz da flauta atraiu o poeta); segundo, está nos versos repetidos – “Só, incessante, um som de flauta chora, / Viúva, grácil, na escuridão tranquila.” – pois, embora o som fosse sonoro, ainda estava na escuridão tranquila. O som e a tranquilidade constituem a oposição. Outro aspeto paradoxal importante está entre a alegria da orgia e a tristeza do som da flauta e do poeta. Geralmente uma orgia é uma festa, cheia de felicidade, mas aqui estava presente a melodia angustiosa da flauta. A utilização de paradoxos é uma figura de estilo das mais usadas na poesia chinesa, o que reflete influência oriental.”

¹²⁷ *Apud.* Marchioro in *Tempo e desilusão em Clepsidra*, 2015, Curitiba: Revista Versalete, Vol. 3, Nº.5, jul.-dez. pp.283. O poema traduzido originariamente não tem título, em chinês é usualmente chamado «Gu Feng • Zhuang Zhou sonhou ser uma borboleta». Gu (antigo) Feng (estilo), nome atribuído ao género poético dos tempos passados sem rima e metro. Para os poetas da Dinastia Tang, poesia de Gu Feng designa o estilo da poesia da Dinastia Han, Wei e Seis Dinastias (206a.C.-589d.C.).

Zhuang Zhou sonhou

ser uma borboleta,

ou a borboleta sonhou

ser Zhuang Zhou¹²⁸?

(庄周梦胡蝶，胡蝶为庄周。)

Coisa se transforma.

Tudo é infinito.

(一体更变易，万事良悠悠。)

Sabem que o oceano

do país das Fadas

são, de novo,

límpidos regatos?

(乃知蓬莱水，复作清浅流。)

E alguém cultivando melões

ao portal cérulo da cidade

foi outrora o marquês de Dongling¹²⁹?

(青门种瓜人，旧日东陵侯。)

Riquezas, honrarias,

tudo assim....enfim.

Tanto esforço, e alcançar o quê?

¹²⁸ Ou Zhuang-Tzu, filósofo taoista que viveu no séc. IV a.C. tardio. De acordo com um dos seus ensaios no «Zhuang Zi», um dia sonhou ser uma borboleta, e ao acordar perguntou se seria ele a sonhar que era uma borboleta ou uma borboleta a sonhar que era ele.

¹²⁹ Shao Ping, homem que obteve o título de marquês de Dingling (nome de um distrito) durante a dinastia Qin, mas que com a queda desta teve que se dedicar ao cultivo de melões para sobreviver.

(富贵故如此，营营何所求。)

Nesta tradução tornam-se mais claras as possíveis implicações morais, ausentes nos versos de Pessanha. O poema aponta para o facto de nada ser permanente, nem duradouro, tendo como analogias as águas do oceano do país das Fadas, e as vicissitudes da vida do Marquês de Dongling. Neste sentido, também se pode acrescentar à interpretação um outro aspecto, comum tanto à filosofia budista como ao taoísmo: o indivíduo, como entidade, está em constante mudança, portanto, é um ser fadado a um presente contínuo que passa sempre no mesmo lugar: “Tanto esforço, e alcançar o quê?”. Entretanto, o padrão da vida (karma) continua mudando, e a repetição da roda de nascimentos e mortes faz com que a alma passe de um corpo para outro: nem a morte pode libertá-la deste ciclo, que só pode vir a ser quebrado quando se atingir aquilo a que os budistas chamam Nirvana (iluminação), e os taoistas chamam Tao (得道) – ou seja, um estado em que o homem une o corpo e o espírito, e abraça Tao/Natureza como “um”¹³⁰. É interessante fazer uma leitura comparativa entre esta interrogação resignada do sujeito lírico perante a inutilidade dos esforços humanos, e o protesto do último terceto de «Imagens que passais pela retina»: “Fica sequer/ sombra das minhas mãos”, que representa uma dor ansiosa, ainda viva, pulsante, embora saibamos que enfim ela se transformaria igualmente num estado de espírito resignado, até sereno, como se evidencia na última versão de «Quando voltei, encontrei os meus passos». No entanto, na primeira versão do poema, a dor é ainda angustiada, e o trajecto da vida é, de novo, um rasto de sangue, que apresenta um movimento circular desesperado do indivíduo sob a ameaça de se apagar pelo poder da Natureza, através das construções imagéticas como “aviário” e “maré”, fazendo ainda melhor lembrar a referência ao ciclo de vida no poema de Li Bai – “Coisa se transforma. / Tudo é infinito (一体更变易，万事良悠悠)”:

¹³⁰ Veja o capítulo dez de Tao Te Ching: 载营魄抱一，能无离乎？ Can one unite the body and the spirit as one and embrace the “Oneness” without departing from the great Tao? Disponível em http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf [acedido em 11 Jan. 2021]

Quando voltei, encontrei os meus passos

Ainda vivos sobre a húmida areia.

A fugitiva hora – encontrei-a,

E reviveu sob os meus olhos baços.

Olhos turvos de lágrimas contidas...

Passos perdidos, porque doidejastes

Uma hora inútil? E depois tornastes

Ao ponto inicial das despedidas?

Onde fostes sem tino ao vento vário,

Em redor como as aves num aviário,

Até que a asa lhes faleça exangue...

O esforço inútil! E vem logo a maré

E apaga-vos. (Meus passos – para quê?)

- Como um cão que lambe um rasto de
sangue...

Ao que tudo indica, a palavra chave deste soneto, ou segundo a poética clássica chinesa, *shi yan* 诗眼 (“olho do poema”) – o caracter que permite ver o desenho geral do poema – é “inútil”, adjetivo que nos revela a metáfora básica sobre qual todo o poema se estrutura: a vida é uma caminhada em que o sujeito reencontra, a certa altura, o momento inicial (a “fugitiva hora”). E como essa circularidade cansativa do trajecto só é percebida pelo sujeito depois de uma longa viagem, então a impotência por ele sentida exacerbar-se-ia e tornar-se-ia ainda mais dolorosa. Revela-se assim como uma condição geral do ser humano, metaforizada pelas aves engaioladas que têm as asas exangues, e depois, no último terceto, pela maré que em breve apagará todos os passos na areia – a recordar e invocar o *karma* que remete tudo para o destino da impermanência¹³¹. Entre a sensação de esgotamento, até à metáfora final da morte e da aniquilação, podemos observar que o desenvolvimento dos sentimentos nos últimos tercetos é lógico, pois o esforço despendido na caminhada não produz frutos, apenas exaustão e desilusão; e isto traz-nos a cena medonha de enfim se dissolverem todas as vontades, todos os esforços e conquistas até então, e que a morte e a inutilidade se insinuam desde início deste trajecto. A vida vai-se apagando pouco a pouco devido à maré, tal como um rasto de sangue que vai sendo lambido por um cão atroz – eis a imagem a que o último terceto nos reforça. Quer dizer, a morte não acontece num momento final, que só dura um instante, da mesma maneira que o devorar da substância, abandonada pelo sujeito ao longo do seu caminho, não ocorre num só sopro. O que avulta, portanto, além do conceito da roda dos nascimentos e das mortes, é a ideia de que, na caminhada da vida, já se vai desfazendo a memória e o registo vivenciados, e isso acontece todos os dias, ao passo que a vida perde um pouco de si, pois cada pedaço da memória traz consigo uma pequena substância do rasto de sangue do sujeito lírico, o que constitui, de facto, uma parte do seu ser.

Há um outro poema chinês que transmite igualmente esta sensação da subtração do sujeito, e desta vez é de Li Shang Yin (813-858), outro poeta da Dinastia Tang (618-907 d.C.):

Não vou culpar que o cuco inveje a primavera,

¹³¹ In Live original TV series – Thing and thinks, por Alan Watts.

(不辭鵲鳩妒年芳，)

Mas só lamento que a poeira assombre o quarto iluminado à luz de velas...

(但惜流塵暗燭房。)

Noite passada: lago do ocidente cheio de orvalho frígido,

(昨夜西池涼露滿，)

Vento interrompe o aroma de Osmanthus vindo da lua.

(桂花吹斷月中香。)(tradução minha)

Sabe-se que a linguagem da poesia clássica chinesa, embora especificamente literária, mantém uma relação especial com a linguagem corrente de época. Para os poetas da dinastia Tang, é extraída da linguagem corrente, mantendo as formas mais rebuscadas e inventadas. Mas este desvio não é fundamental, pois os poetas tiram sobretudo partido das virtualidades de uma língua que dá o privilégio à escrita, e cuja estrutura em ideogramas isolados facilita este transporte - do “wen yan” (文言), a escrita corrente de estilo económico e conciso, para algo mais elaborado. A nível lexical e sintáctico, segundo observa François Cheng, o facto mais importante que preocupa os poetas é a oposição entre as palavras “plenas” e “vazias”¹³²:

Esta oposição construiu-se a dois níveis. **A um nível superficial, trata-se de alternar judiciosamente palavras plenas com palavras vazias, a fim de tomar os versos mais vivos.** Mas os poetas não tardam a dar-se conta da importância, na poesia, do ritmo (ligado à noção filosófica do sopro vital) que pode desempenhar o papel de demarcação e de ligação entre as palavras (papel que recorda as palavras vazias na linguagem corrente). **Também a um nível mais profundo, procedem a uma redução de palavras vazias** (especialmente de pronomes pessoais, preposições, termos de comparação, partículas) não conservando dentre as palavras vazias, senão certos advérbios e conjunções; isto a fim de introduzir na língua uma dimensão em profundidade, justamente a do verdadeiro “vazio”.¹³³

No “wen yan” (prosa) a ausência dos pronomes pessoais é já frequente, mas na poesia, especialmente no “lü shi” (verso rimado regular), a elipse é ainda mais flagrante. Este

¹³² Palavras plenas: os substantivos e os dois tipos de verbos - verbos de acção e verbos de qualidade. Palavras vazias: o conjunto de palavras-utensílio - pronomes pessoais, advérbios, preposições, conjunções, termos de comparação, partículas, etc.

¹³³ Disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829> [acedido em 11 Jan. 2021]

cuidado em evitar tanto quanto possível as três pessoas gramaticais dá origem a uma linguagem poética que situa o sujeito lírico numa relação particular com os seres e o mundo. O vazio que as elipses engendram entre os signos, e atrás dos signos, modifica as implicações entre eles, criando assim diante dos olhos do leitor, segundo a poética chinesa, um entrelaçamento entre “qing” 情 – sentimento interior e “jing” 景 – paisagem exterior. Este entrelaçamento vai ser encontrado, tal e qual, como “o terceiro objecto” produzido pela “retina” no poema de Pessanha; ou seja, os sentimentos e os conhecimentos nascidos do lugar interior que se identifica com as actividades da alma, cuja capacidade interpretativa participa vivamente na construção do sujeito lírico, bem como na transformação das paisagens exteriores para as imagens interiores, fluídas. Neste poema, intitulado «Última noite», os primeiros versos deveriam ser interpretados literalmente assim: “Não culpar o cuco invejar a primavera. Só lamentar a poeira assombrar o quarto iluminado à luz de velas”.

Ora, o primeiro verso alude a um verso do famoso poeta Qu Yuan (340 – 278 a.C.), “恐鵲之先鳴兮，使夫百草為之不芳 (Temo que o cuco cante, pois o canto faz todas as flores murcharem). Uma vez que o cuco canta no Inverno, estação em que as flores e ervas morrem, então, para o sujeito lírico, é como se o cuco invejasse o florescimento da Primavera, e usasse o seu mágico canto para fazer murchar todas as flores. No entanto, de acordo com os primeiros versos, o que torna o sujeito angustiado não é descobrir a transitoriedade das coisas belas e esperançosas, mas a percepção da perda, e o esvaziamento que ocorre dentro de si. Já no segundo verso, por causa da supressão do pronome pessoal e elementos locativos, o sujeito lírico identifica-se imediatamente com o quarto iluminado de outrora, que hoje em dia deixa de ser aconchegado e claro. Esta construção da imagem parece estar a sugerir um estado de espírito em que o sujeito se encontra desprovido do poder de interagir com o mundo, de ajuntar à sensação algo autêntico, próprio. Isto evoca a conotação dos “espelhos inúteis” do primeiro poema do díptico de Camilo Pessanha.

De igual modo, no terceiro verso, e do ponto de vista da sintaxe, deve ser o sujeito que está a recordar o lago ocidental visto na última noite, mas no poema, literalmente traduzido (“Noite passada: lago do ocidente cheio de orvalho frígido”), percebemos que a presença do sujeito lírico é subentendida, e os elementos linguísticos se articulam de modo a sugerir que o sujeito não está ainda a ver o lago, e parece ser o próprio orvalho, frígido, que penetra o lago escuro situado no Ocidente, em vez de ser o sujeito que sente a frieza do orvalho. Também é

interessante observar que o lago se situa no Ocidente, pois na poesia clássica, o lugar onde se vê o pôr-do-sol simboliza, tradicionalmente, a decadência e a senilidade. Ao apagar-se, ou tornar oblíqua a sua presença no texto, o sujeito lírico acaba por interiorizar os elementos exteriores; e por sua vez, os complementos circunstanciais de lugar, de tempo ou até de modo concorrem para constituir o sujeito. No último verso há uma alusão a um Mito tradicional que deu origem ao Festival do Meio-Outono: diz-se que existe uma grande árvore de Osmanthus na lua, e quando a “mulher na lua” Chang’e tem saudades do seu marido e da terra, ela aproxima-se sempre da árvore, tentando enxergar, de longe, as paisagens da terra (ver nota)¹³⁴. Ora, nos últimos versos, as imagens poéticas podem praticamente ser vistas como símbolos da vacuidade da vida e da inutilidade dos esforços, e a respectiva consequência interpretativa deve ser bem semelhante à da “aridez deserto” nos olhos, quando o sujeito lírico se encontra desprovido das imagens vivas no poema de Pessanha: mesmo que o perfume da árvore de Osmanthus na Lua seja capaz de atingir a terra, nunca consegue, porque há ventos fortes do céu que cortam o trajecto do aroma a meio caminho. Portanto, outra vez, é-nos dada uma lição de que não só é inútil a tentativa de apreender aquilo que tanto se almeja, quanto ter o próprio desejo pelo objecto.

Relativamente às possibilidades de comparação entre este poema chinês e versos de Pessanha, também é revelador observar o plano formal. Por exemplo, na primeira versão de «Quando voltei encontrei os meus passos», existe uma crispação das imagens metafóricas que, ao longo dos versos, desenvolvem uma equivalência lógica - ora entre o trajecto das aves e o trajecto da vida, que reforça a noção de circularidade do percurso; ora entre o cão e a maré, que lembra a ideia da inutilidade dos esforços e a perda da substância. Esta crispação faz com que as imagens, densas por vezes, destoe da metáfora básica da maré, e conduzam a um desfecho inesperado que desvela certa violência e crueza sensoriais na construção sequencial e simbólica (FRANCHETTI, 2001: 50-53). O carácter de perturbação que vibra no processo não é evidente no poema de Li Shang Yin pois, embora as imagens sejam densas,

¹³⁴ Segundo a lenda, nos tempos remotos, havia dez sóis subidos no céu que queimavam a terra. Para salvar o povo do calor extremo, o arqueiro divino Hou Yi mirou e atirou em cada um dos sóis, restando só um. Como gratificação, ele obteve um comprimido de imortalidade. Não o consumindo de imediato, Hou Yi chamou a sua esposa Chang’e para guardá-lo, pois não quis que tornasse imortal sem ter a esposa ao seu lado. Um dia quando Hou Yi foi caçar, o seu aprendiz Feng Meng invadiu na sua casa e tentava forçar Chang’e a dar-lhe comprimido. Ela recusou e, para prevenir os danos, engoliu o comprimido antes de Feng Meng o obter. Então, Chang’e voou para alto em direcção ao Céu, escolhendo a Lua como residência, pois amava o marido e queria morar mais perto, tanto quanto possível dele.

não desequilibram o tom dos versos: em benefício do reforço da unidade da cena noturna, entram numa harmonia sensorial que permite a realização dos versos límpidos, só que, a natureza das imagens e os lugares onde as imagens ocorrem, podem ser dissonantes e diversos. É por isso que, para muitos, os poemas de Li possuem um nível elevado de ambiguidade e simbolização, de modo a resistir às leituras e interpretações unívocas e fáceis. Nos poemas dele, muitas vezes pode-se observar uma confluência simultânea de significações a vários níveis, entre e atrás dos signos - de igual maneira descobrimos este fenómeno de resistência à leitura na poesia de Camilo Pessanha.

Em «Última noite», tal como no díptico de Camilo Pessana, a irreversibilidade do tempo e a inutilidade do deslocamento do sujeito rumo ao lugar sonhado são claramente percebidos. Este lamento nostálgico, pela desapareição progressiva das imagens entrelaçadas pelo “qing” e “jing”, é também o lamento pelo esvaimento do sujeito - ou da única imagem que pode simbolizar o ideal do sujeito – o quarto iluminado da sua casa, a terra e o aroma da lua. Então, do ponto de vista da temática, encontra-se nos poemas de Li Shang Yin e Camilo Pessanha, o mesmo assunto do esgotamento do sujeito nostálgico, e da perda das referências pessoais afectivas. Particularmente para Pessanha, a única imagem que está na origem da inspiração poética, que pode: “manter aceso o olhar e permitir, inclusive, a fixação dos esforços baldados e do próprio processo de desaparecimento do sujeito”, é praticamente “a imagem do lugar de origem”, imagem que fornece constantemente à poesia dele as forças vitais mas aos poucos ficaria corroída com o afastamento do lugar natal (FRANCHETTI, 2001: 70).

Para melhor explicar, seria oportuno lembrarmos que, em 1894, o poeta escrevia da China sobre a dor que lhe advinha da situação de exilado, e do suposto falecimento da mãe. Naquele ano, Pessanha embarcou para a China, onde se instala numa residência. Poucos meses depois, uns locais roubam-lhe todo o dinheiro do mês que tem no quarto, e recebe a notícia de que a mãe se encontra moribunda. Na carta ao primo, Pessanha elabora imagens dolorosas de destruição e de perda, em que sobressai uma sensação de impotência devido à existência do inexorável duplo percurso de subtracção: temporal e espacial. Não temos aqui uma saudade indeterminada despertada pelo inconformismo e pela ausência, mas uma consciência muito concreta da impossibilidade de reincorporar as experiências preciosas à subjectividade. Assim, é em função da nostalgia que deveremos observar o apego, inesperado,

aos lugares pelos quais foi passando durante o trajecto desta viagem. Nesta carta, a perda do lar e a perda da pátria são colocadas ao mesmo nível, e talvez a da pátria seja mais funda, pois “o doido” que vem destruir todas as suas imagens de referência surge apenas quando o poeta volta as costas à terra natal, ressaltando, assim, a importância da sua ligação física com a pátria.

Já num dos últimos escritos de Pessanha, datado de 1924, sobre Camões - em que o poeta reflecte sobre o lugar de Camões no imaginário português, a posição de Macau como referência importante na sua biografia, bem como a relação entre o passado glorioso e o presente de declínio - é também abordada a questão da ligação do poeta com a sua origem, mas desta sob a óptica de uma reflexão sobre o génio e a poesia. Neste texto, o primeiro ponto a notar é a definição de inspiração poética: “a inspiração poética é emotividade, educada, desde a infância e com profundas raízes, no húmus do solo natal” (PIRES, 1992: 303). Já se sabe que, para a poética de Pessanha, é indispensável ter um distanciamento analítico com os seus sentimentos brutos. É por isso que Oscar Lopes afirma, analisando o estilo do poeta, que o apuramento das relações essenciais com o mundo na poesia de Camilo pode parecer calma e fria – “não escorrem massas incandescentes de lava” – mas essa frieza aparente pode conter uma grande energia potencial, uma espécie de emotividade muito tensa “como as partículas nucleares” (LOPES, 1970: 199). Segundo a afirmação no trecho de Pessanha, podemos concluir que o que torna o potencial de emotividade em inspiração poética é, exactamente, a educação que se recebe na terra de origem, e se define por meio de uma imagem de enraizamento no húmus do solo natal. Trata-se, não só, de uma educação pessoal, mas também da actualização de uma sensibilidade colectiva, dado que: “os grandes poetas são, em todos os países, os supremos intérpretes do sentimento étnico” (*ibid.*). Sobre o conceito da especificidade étnica, podemos ainda ir buscar referências ao prefácio escrito para um livro de Morais Palha, em que Pessanha descreve a “vitalidade de raça” como ser “indestrutível”, o que faz lembrar a imagem de certas ervas bravas que, desde que invadam uma região, não mais há meio de as extirpar: “multiplicando-se e vicejando com tal pujança que para sempre ficam descobrindo os prados e dando-lhes feição, suplantadas pela sua luxuriante irrupção e perdidas no meio delas todas as outras vegetações rasteiras” (*idem.* 150). Esta imagem de ervas vitais, que representam a inspiração poética nascida do solo da tradição e por ele moldada, é também símbolo da vitalidade das etnias e, segundo aponta Franchetti, aparece

habilmente amplificada no poema composto em 1896, «Vida», o qual é, igualmente, comparável com um poema chinês como adiante se explicará.

II.3.2. Posição de ambivalência da Dor

Your pain is the breaking of the shell that encloses your understanding.
Even as the stone of the fruit must break, that its heart may stay in the sun,
so must you know pain.
And could you keep your heart in wonder at the daily miracles of your life,
your pain would not seem less wonderful than your joy;
And you would accept the seasons of your heart, even as you have always
accepted the seasons that pass over your fields.
And you would watch with serenity through the winters of your grief.

Gibran, The Prophet.

II.3.2.1. «Depois da luta e depois da conquista»

Arne John Vetleson, ao comentar a posição ambivalente da dor, sublinha, em *A philosophy of pain*, que o medo e a revolta em relação à dor não são uma invenção moderna a partir do Utilitarismo de Heremy Benthán. A visão utilitária propaga uma moralidade que tem como objectivo maximalizar a quantidade da experiência do prazer na comunidade colectiva, pois é comumente aceite que o ser humano detesta a dor por natureza. Então, se isto é verdade, deve ser igualmente a verdade que a dor nos excita, fascina e nos faz activamente buscá-la. Quer dizer, no senso comum, a dor nunca é neutra, e é-nos impossível ficar indiferentes perante ela: às vezes consideramo-la negativa, às vezes somos seduzidos visto que, o que fazemos, é sempre procurar uma explanação. A certa altura o autor afirma claramente o dilema encontrado na dor: “A nossa propensão moral para condenar e banir a dor, para perseguir cada pessoa que deliberadamente inflige (desnecessária e indesejada) dor aos outros, portanto, contrasta completamente com a nossa (do ponto de vista psicológico)

propensão bastante normal de ser fascinado pela dor, em reconhecimento do fato de no sofrimento haver mais do que a sua alegria” (VETLESON, 2009: 14)¹³⁵. De acordo com a metáfora do “quebrar de uma concha” (“breaking shell”) invocada por Gibran no seu poema, a dor é, de facto, uma disciplina inerente à estrutura natural dos organismos vivos, como o caroço de um fruto (“the stone of the fruit”) que deverá estilhaçar-se e ficar submetido aos raios do sol; quando estilhaçado, o sujeito descobriria um mundo completamente novo, diferente. Contra o pensamento corrente sobre a negatividade da dor, Gibran convida-nos a focarmo-nos nos “milagres diários da vida” (“daily miracles of life”) de modo a que a “tua dor, não pareceria menos maravilhosa que a tua alegria” (“your pain would not seem less wonderful than your joy”). Ora, o que parece absurdo neste verso, é uma realidade metafísica da dor, que aponta para um “Outro” que, secretamente, reside na concepção mais profunda do “Eu”, revoltado contra a busca egoísta da alegria e do prazer pelo sujeito. Daqui se podem colocar algumas perguntas: como pode a dor influir-nos uma porção de alegria? Conseguimos entender os sentimentos positivos sem perceber o que é a dor? A nossa resposta à última seria não, e a resposta à primeira será retomada com mais pormenor no fim deste capítulo. Para Nietzsche, e para Freud, a dor é uma travessia a ser percorrida para a passagem à grandeza espiritual ou a qualquer mudança psíquica. Uma alegria funda, um homem forte e profundamente acordado, nunca podem nascer de uma insensibilidade à dor; e bem sabemos que aquilo que há de mais alheio à alegria não consiste em sentirmos o sofrimento extremo, mas em não sentir ou reflectir nada, ou quase nada, sob banalidade de “der letzte Mensch” (The last man) que covardemente escapa às experiências da dor (SAMULSEN, 2020: 234-326).

Dadas estas considerações, as formas de apresentação da dor na poesia de Camilo Pessanha merecem uma abordagem mais profunda do que apenas sobre o lado negativo da dor atrás referido. Analisou-se o primeiro passo da reflexão do poeta em relação à experiência, desagradável, sobre o desejo frustrado. Vamos centrarmo-nos no passo além do conflito entre a vontade desesperada de *retorno*, e a inutilidade das acções: desta vez, o *retorno* é finalmente conquistado mas, apesar de ter conseguido o objecto desejado, o sujeito lírico

¹³⁵ Our moral propensity to condemn and banish pain, to pursue every person who deliberately inflicts (unecessary and unwanted) pain on others, thus contrasts completely with our (from a psychological point of view) quite normal propensity to be fascinated by pain, in recognition of the fact that there is more to pain than its alleged negativity” (VETLESON, 2009: 14)

sente-se ficar só, totalmente desprovido da fantasia, e do motivo que, ao longo do percurso lhe tinha dado sonhos ideais e sofrimentos doces. Para reflectir sobre a construção poética deste caso, começemos pela leitura de um belo poema escrito em Macau, de data incerta¹³⁶.

¹³⁶ *Apud.* Paulo Franchetti in *Camilo Pessanha e a gruta de Camões*, texto lido no Colóquio “Camilo Pessanha: orientalisme, exil et esthétiques fin-de-siècle”, Universidade Paris Oeste/Nanterre, novembro de 2008. <https://paulofranchetti.blogspot.com/2012/06/camilo-pessanha-e-gruta-de-camoes.html> [acedido em 22 nov. 2020]

Depois da luta e depois da conquista	Legendas a diamantes das estrelas!
Fiquei só! Fora um acto antipático!	
Deserta a Ilha, e no lençol aquático	Quem vos desfez, formas inconsistentes,
Tudo verde, verde, - a perder de vista.	Por cujo amor escalei a muralha,
	- Leão armado, uma espada nos dentes?
Porque vos fostes, minhas caravelas,	Felizes vós, ó mortos da batalha!
Carregadas de todo o meu tesoiro?	Sonhais. De costas, nos olhos abertos
- Longas teias de luar de Ilhama de oiro,	Reflectindo as estrelas, boquiabertos...

Ora, a primeira coisa que nos chama a atenção é ao nível simbólico. Podemos claramente discernir neste poema uma convergência entre a memória colectiva e memória individual, o que já foi estudada por Paulo Franchetti e Izabela Guimarães Guerra Leal¹³⁷: por um lado, temos um sujeito lírico que nos fala do carácter disfórico da conquista e, por outro, as imagens e os símbolos que evocam um quadro histórico emblemático em Portugal – conquista, caravelas, ilha e tesouros parecem refluir para um fundo mítico que viu a luz no tempo dos Descobrimentos e teve a sua expressão máxima na poesia de Camões (FRANCHETTI, 2008). Ao nível nacional, o que ecoa aqui, talvez sejam as profundas comoções iniciadas a partir da constatação da decadência nacional (tem como expressão representativa as Conferências de 1870, ou o *Ultimatum* de 1890). Paralelamente, o sujeito lírico do poema reclama que, o acto glorioso de conquista aparece denegrido pela experiência de decepção: existe uma chave entre o sonho que gera a vontade de busca, e o resultado, desagradável, da acção depois de ter a realidade conquistada. Vale ressaltar aqui um detalhe: o que “eu” lamenta não é uma coisa real e concreta, mas irreal e fantasiada, pois no primeiro verso do terceto, as “caravelas” e o “tesoiro” são todos subsumidos nas “formas inconsistentes” a que o sujeito dirige a interrogação dolorosa. Quer dizer, as “formas inconsistentes” são aquelas que moviam o sujeito rumo ao percurso da conquista e à concretização do sonho, e, o que “eu” lastima é, exatamente, esta projecção idealizada do

¹³⁷ In *O naufrágio das caravelas*, O MARRARE - Periódico do Setor de Literatura Portuguesa da UERJ, Número 7 (2006) - ISSN 1981-870X. <http://www.omarrare.uerj.br/numero7/pdfs/artigos03.pdf> [acedido em 11 jan. 2021]

desejo sobre o objecto que se desfaz depois de ter sido vencida a conquista, pois a concretude por fim alcançada não lhe traz a felicidade, mas só o vazio e a desilusão. Portanto, é o desaparecimento do irreal e da fantasia que o sujeito lamenta, e a única forma de conservar imaculado o sonho não é realizá-lo, mas o seu contrário, isto é, deixá-lo em suspenso, mantê-lo não concretizado. Esta ideia de demora e suspensão faz-nos evocar um poema de Kaváfis, em que na abertura se lê: “Se partires um dia rumo a Ítaca, / faz votos de que o caminho seja longo, / repleto de aventuras, repleto de saber”. É bem interessante observarmos aqui a coincidência entre os dois poemas: a ilha e a viagem, as aventuras e as conquistas, bem como a alusão à poesia dos grandes poetas como Camões e Homero. E, no fim do poema, também nos aparece um paralelo, mas desta vez de vertente optimista: “Uma bela viagem deu-te Ítaca. / Sem ela não te ponhas a caminho. / Mais do que isso não lhe cumpre dar-te”.

Ora, é de supor que o percurso de conquista seria duro, repleto de perigos e sofrimentos, mas o conselho de Pessanha é semelhante ao de Kaváfis: o melhor é nunca perder a motivação de se pôr a caminho, mesmo que se tenha de aguentar a dor oriunda do desejo irrealizado. É praticamente graças a este sofrimento indesejado que o sujeito passa a construir a significação deste percurso, e começa a quebrar a cápsula que envolve o seu conhecimento profundo (“the shell that encloses your understanding”), e sem a dor, a vida seria nada, infeliz e insignificante. Então, para o “eu” que já ganha o instante de realização, a dor no caminho passa a parecer-lhe doce e desejada, enquanto o prazer da conquista, como um estado de ausência da dor em que se perdem os objectos outrora revestidos de encanto, só lhe traz decepção e solidão. É por isso que, os que morrem ainda de posse das projecções do desejo são celebrados, no poema de Pessanha, como mortos felizes. Vale ainda comparar que, no poema «Imagens que passais pela retina», a reflexibilidade dos olhos é considerada um indício de aniquilação e esgotamento, enquanto aqui, os olhos abertos dos mortos que nada enxergam senão as estrelas longínquas representam, como bem observa Franchetti: “o desejo de fixação do momento visionário fatalmente destinados a desaparecer quando a ação, por ele desencadeada, encontrar o seu fim necessário” (FRANCHETTI, 2001: 123). Portanto, a nostalgia neste poema já não aponta para um ideal irrealizável, como observámos em «Quando voltei encontrei os meus passos» e «Imagens que passais pela retina», mas sim para o tempo vivenciado da ilusão. Os olhos dos mortos já não conseguem contemplar nada, e quem os contempla é o “eu” que, por causa do amor pelas “formas inconsistentes”, escala a muralha, dando o valor de felicidade aos corpos que o fazem lembrar do ânimo para lutar

pelos objectos idealizados, que já são impossíveis para quem os contempla e celebra. Portanto, o elogio da morte significa, apenas, a inveja da felicidade de não se ter conhecido a desilusão que seria inevitável para o sujeito, e não uma celebração da verdadeira morte (*ibid.*).

Então, de facto, podemos observar no soneto «Depois da luta...» três formas de desejo, que eram objecto de tratamento diferenciado: 1. o anseio por aquilo que não se tinha ainda podido conseguir, que se serve da motivação da conquista; 2. a saudade do bem perdido (“formas inconsistentes”) depois da realização do desejo; 3. a celebração da possibilidade de fixar os sonhos antes de se desvanecerem. Entretanto, como aponta Franchetti, daqui pode decorrer um outro movimento, que é a vontade de subtrair-se ao desejo e à dor e, conseqüentemente, a todas as acções desencadeadas por eles. Dado que a conquista é uma oposição aos sentimentos positivos, é um acto antipático, e não harmónico entre o desejo de um homem e o ideal, então, é natural que o que o sujeito almeja no fim do caminho, para além de ter ainda a motivação da conquista, é o apagamento dos sentimentos dolorosos. Mas vale sublinhar que não é a própria morte que ele deseja, mas: “o estado impossível do morto contemplativo” (FRANCHETTI, 2001: 128), em que decorre uma espécie de consciência sem o acompanhamento da dor oriunda dos sentidos e vontades, restando-lhe só a capacidade de pensar e relectir, neutramente, como aqueles “mortos de batalha” que sonham de costas com os olhos abertos.

Este símbolo pode ser indício de uma atitude que tende para a ascese, em que se consegue manter uma consciência pura, sem a preocupação angustiada com a repetição dos mesmos fracassos que provém da circulação dos esforços, como evidenciada em «Quando voltei encontrei...». As imagens da felicidade da morte, que incluem, naturalmente, o apagamento de afectos, têm, na poesia de Pessanha, um lugar relevo e, segundo a observação de Franchetti, são o contraponto possível: “à angústia que caracteriza a existência dominada pela vontade cega de viver e marcada pela contínua decepção em que se transformam seguidamente as representações imaginárias fomentadas pelo desejo”, o que parece ser claro nos poemas como «Imagens que passais pela retina» e «Passou o outono já, já torno o frio» (*idem.* 130). Será de notar aqui que há, ainda, dois poemas complementares ao que comparecia na última estrofe do soneto que acabamos de ler: «Porque o melhor, enfim» e «Desce por fim sobre o meu coração»; estes poemas vão, mais resolutamente, na direcção do aniquilamento dos sentimentos – acima, no poema há pouco analisado, os cadáveres

contemplados foram mortos e cristalizados no momento de ilusão em que sonham o ideal, enquanto aqui, nos dois poemas, o sujeito lírico tem uma fantasia tranquila de se estar morto, ciente do seu estado de serenidade por ser impenetrável aos desejos, obtendo o seu prazer paradoxal de não doer nada no momento de agonia, o que estranhamente representa um estado desprovido da realidade.

2.3.2.2. «Porque o melhor, enfim»

Vejamos agora o bem-estar imaginado pelo sujeito no primeiro poema:

Porque o melhor, enfim,	Passar o estio, o Outono,
É não ouvir nem ver...	A poda, a cava, e a redra,
Passarem sobre mim	E eu dormindo um sono
E nada me doer!	Debaixo duma pedra.
[...]	[...]
Rixas, tumultos, lutas,	E eu sob a terra firme,
Não me fazerem dano...	Compacta, recalçada,
Alheio às vãs labutas,	Muito quietinho. A rir-me
Às estações do ano.	De não me doer nada.

O que se torna interessante observar aqui é a referência à passagem das estações, semelhante à corrente da água como um símbolo do fluxo do tempo, ou às imagens em movimento contínuo e circular – referência que se lembra da construção imagética em «Passou o outono já...». “Passar o estio, o Outono”. O Outono, como uma imagem clássica que representa o poder violento da Natureza e o estado de espírito melancólico, é possível ser encontrado tanto no poema de Verlaine («Chanson d’automne») quanto na poesia clássica chinesa – como por exemplo, «Ode do Outono» e «Tristeza do Outono» de Du Fu, «Poema no Outono» de Liu Yu Xi (772-842 d.C.), bem como na prosa traduzida do chinês por Camilo Pessanha. Em «Vozes de Outono», publicado em 1927, lemos:

“O Outono exercita, em cada um dos seus bafejos, uma severa, exterminadora magistratura: como a estação que é influenciada pelo princípio feminino, ou negativo da natureza, a sua acção tem inevitavelmente de ser análoga à dos exércitos”.

E quando mergulhado no sentimento provocado pela estação, o sujeito lírico pensa:

“Segundo a ordem da criação estabelecida pelo Céu, as plantas nascem na Primavera e frutificam no Outono. A concordância é perfeita entre as leis da música e as da natureza [...] / Ai de nós! As plantas não têm emotividade: chega a sua vez e tombam. O homem é uma criatura que os seus próprios afectos impulsionam – a mais transcendente das criaturas. Numerosas mágoas lhe afligem o coração, cuidados mil lhe atormentam a existência. No embate de contraditórias solicitações, o seu espírito há-de por força agitar-se inquieto. E, por sobretudo, têm-lhe escravizado o pensamento os objectos que ele é impotente para alcançar, angustia-o a lembrança dos problemas que a sua razão é insuficiente para resolver” (QUADROS, 1988: 175).

A percepção humana, para Pessanha, é sempre um intruso na fruição da beleza do universo natural. A estação própria deve ser neutra – quem imbui a dor no Outono é o sujeito, e, em certo sentido, a própria dor é o sujeito. No poema em questão, bem sabemos que a presença da passagem das estações tem como objectivo contrapor a dor outrora sentida no eixo do tempo, ao antegozo da morte experienciado pelo sujeito lírico na imaginação feliz sobre o momento suspenso do fim: “E eu dormindo um sono / Debaixo da pedra”. Neste estado despersonalizado, o “eu” é capaz de subtrair-se, completamente, à luta pelos objectos transitórios após uma tentativa “búdica” de ultrapassar a circunscrição do ego empírico. A morte é, aqui, basicamente uma quebra e suspensão da experiência em relação ao entrelaçamento do eixo temporal e espacial experienciado por parte do sujeito, apresentando uma versão da agonia mais radical do que a do poema anterior. Em vez de ter um sujeito contemplativo, que almeja escapar à desilusão que se segue à conquista dos objectivos, aqui, o “eu”, com a consciência da morte, passa a ganhar uma serenidade prazerosa em que teria uma pura auto-reflexão que não aponta para nenhum objecto. Quer dizer, nem o sonho abstracto, nem a consequência das vontades que caracterizam a sua vida, são desejáveis para o sujeito. Portanto, trata-se de um estado estranho em que a determinação do “eu” não depende do que são os Outros, nem das suas interações com objectos sensíveis - o que é estranho para visão fenomenológica. Este estado de libertação do *devoir*, o afastamento da individualidade e o interesse pelo conhecimento daquilo que está além do mundo fenomenal, também não são

indícios que denotem uma visão identificável na filosofia cristã, mas podemos bem encontrar estas referências nos pensamentos budistas.

Sakyamuni, o fundador do Budismo que viveu no séc.VI a.C. assim explica a sua doutrina: “O que ensino aos discípulos é sobretudo sobre a dor e a libertação da dor”¹³⁸. A construção paradoxal do morto, consciente e alegre de Pessanha, é semelhante a um conceito budista Mahayana que se refere à realização do Não-Eu e o vazio: o estado nirvânico. Conforme o ensinamento budista, o que nos parece certo, privilegiado e importantíssimo no mundo quotidiano (tal como a vontade, a reputação, a confiança no raciocínio e a busca consciente da verdade), na realidade mais profunda, são todos elementos ilusórios, ínfimos e efêmeros, destinados a uma transformação radical e inesperável no que é reverso. A valorização do instante, a desordem do universo e o desapego dos valores humanos que as lições dos monges budistas ensinam, têm como objetivo despertar os discípulos da ilusão das realidades do mundo fenomenal, conduzindo-os para o conhecimento, mais profundo e silenciado, do cosmos (ARNALD, 1973: 179). Sabe-se que, no estado nirvânico, o indivíduo pode estar constantemente experienciar Ananda (êxtase), ficando totalmente libertado das ligações bondagem kármicas e da Samsara (o ciclo dos nascimentos e das mortes); e imune à ilusão cega do viver (Maya¹³⁹) – segundo a lei temporal, Maya constantemente transforma as representações imaginárias fomentadas pelo desejo em anseios e decepções.

II.3.2.3. «Queda» e «Desce por fim...»

No poema «Queda», lemos os versos como: “O inane, vil despojo. / Ó alma egoísta e fraca... // Trouxesse-o o mar de rojo / Levasse-o na ressaca.”, enquanto no «Desce por fim sobre o meu coração», encontramos: “A fronte já sem rugas, distendidas / As feições, na imortal serenidade, / Dorme enfim sem desejo e sem saudade / Das coisas não logradas ou

¹³⁸ In Alan Watts Live original TV series – On pain.

¹³⁹ O termo tem sido traduzido por “ilusão”, mas na cultura ocidental, a “ilusão” parece algo imaginário e mentiroso, o que se afasta um tanto do possível significado budista. Segundo M Hiriyanna e Lynn Foulston & Stuart Abbott, Maya é “that which exists, but is constantly changing and thus is spiritually unreal”, and the “power or the principle that conceals the true character of spiritual reality”. [https://en.wikipedia.org/wiki/Maya_\(religion\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maya_(religion)) [acedido em 11 jan. 2021]

perdidas // O barro que em quimera modelaste / Quebrou-se-te nas mãos. / Viça uma flor... / Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...”.

Em «Queda», é-nos apresentado um sujeito que se apercebe da sua imersão no tempo (“O inane, vil despojo”), mas não se ilude com o que os desejos lhe possam oferecer. À medida que o poema se desenvolve, passa a adquirir uma atitude que lhe confere um certo ar de apatia, e a “imortal serenidade” que provém da supressão da vontade e da dor, de modo a rejeitar todas as seduções inquietas e desejosas de Maya. Será de ressaltar que, neste poema, a serenidade e a apatia só são reveladas nos dísticos com uma fonte tipográfica diferente,¹⁴⁰ como por exemplo, “Na bruma fastidienta, / Como um caixão à cova...” e “Que apego inda o sustém? / Átono, miserando...”, enquanto os dísticos alternados, com outra fonte tipográfica, demonstram uma vontade de queda com virtualidade inquieta. Os versos, ora serenos ora inquietos, criam, assim, uma atmosfera fantasmática e fluída, formando desta forma um sujeito lírico que se encontra no meio caminho ou na suspensão da queda e da morte.

A alternância de atitude entre a resignação e a tensão construtiva no poema «Queda» parece bem um passo anterior ao estado de morto alegre descrito nas primeiras quadras em «Desce por fim...». Mas logo nos últimos tercetos deste poema, o poeta apresenta-nos acções do corpo no tempo pretérito imperfeito, refluindo para o tempo em que ainda não são subtraídos os sentimentos e os desejos dolorosos do coração: aí nos é dito que o barro (referência bíblica que pode aludir à vida ou à criação artística) “que em quimera modelaste / Quebrou-se-te nas mãos”; que se toca uma flor, “murcha sobre a haste”; que se ia andar, sempre lhe “fugia o chão”. Segundo a interpretação na perspectiva budista, todas estas cenas podem ser ilusões dualistas de Maya, condenadas à entrada no ciclo sem fim dos nascimentos e mortes. Especificamente, “Por fim” na primeira quadra exprime a satisfação de se ter atingido uma meta esperada, e, finalmente conseguir a ausência das paixões que a morte simbólica do coração implica. Então, se o sujeito está resignado, e o estado de olvido é bem aceite, é precisamente por estar farto de experienciar as cenas evocadas nos três tercetos. Agora, iluminado e pacífico, o sujeito faz o exercício de recordar as cenas infelizes, mas com toda a serenidade e desprendimento. Quer dizer, a evocação do fracasso nos últimos seis

¹⁴⁰ Veja o poema transcrito no website de Folha da Poesia. <https://folhadepoesia.blogspot.com/2014/01/o-meu-coracao-desce-camilo-pessanha.html> [acedido em 11 jan. 2021]

versos explica a ausência da necessidade de desejar “as coisas não logradas ou perdidas”. Porém, vale a pena pensar que, aqui talvez faça falta uma etapa da alteração do pensamento, próprio do processo de passagem para a iluminação, e que pode ser encontrada noutro poema intitulado de «Vida», bem como na última versão de «Quando voltei...».

II.3.2.4. «Quando voltei, encontrei...»

Como já dissemos, as alterações do poema «Quando voltei» parecem ter como objectivo suavizar o contraste entre a imagem das aves e a imagem do cão, criando assim uma neutralização desse desequilíbrio e violência que vibrava na memória da leitura. Sem o último desenvolvimento de devoração e sangue, agora os rastos apenas se dissolvem na maré natural ritmicamente, conjugando o apagamento e a morte com uma espécie de prelúdio dos novos rastos que começam na mesma praia:

Quando voltei encontrei os meus passos

Ainda frescos sobre a húmida areia.

A fugitiva hora, reevoquei-a,

- Tão rediviva!, nos meus olhos baços...

Olhos turvos de lágrimas contidas.

- Mesquinhos passos, porque doidejastes

Assim transviados, e depois tornastes

Ao ponto das primeiras despedidas?

Onde fostes sem tino, ao vento vário,

Em redor, como as aves num aviário,

Até que a asita fofa lhes faleça...

Toda essa extensa pista – para quê?

Se há-de vir apagar-vos a maré.

Com as do novo rasto que começa...

Deste modo, tendo sido eliminado aquele nó de tensão que era a imagem final, o poema torna-se completamente diferente: não só transcorre equilibradamente sob ponto de vista formal e rítmico, como também exibe uma mudança de tom: transforma-se uma percepção do mundo nervosa e angustiada numa vontade de depuração e de harmonia, que, embora se mantenham nesta versão todas as soluções imagéticas que evocavam a sensação de impotência – as asitas fofas que faleçam no aviário, os rastos que dissolvem na extensa pista

circular, e a aproximação da maré que vai apagar todos os registros, sejam velhos sejam novos – forneceria ao sujeito uma atitude que se pode explicar melhor como resignada e serena do que abúlica (“toda essa extensa pista – para quê?”). Ademais, o processo insistente de reescrita dos textos do poema revela-nos uma energia construtiva que, nas palavras de Franchetti, “se exerce no sentido de realizar-se negativamente” (FRANCHETTI, 2001: 55):

No ambiente em que surge, poderíamos talvez entender que se tratasse de uma particular atualização de uma visão de mundo, de uma espécie de aposta num caminho de ascese em que a *voluntas* nos aparece como *noluntas* pela mediação de um trabalho de construção estética. (*ibidem.*)

Acreditamos que esta vontade de ascese que se nega a si mesma, evidenciada no esforço assíduo de reescrita, em muito contribuiu para a transição anímica do sujeito em direcção à escolha voluntária do desprendimento, atitude em contraste com a anterior tentativa de possuir um objecto desejado («Depois da luta e depois da conquista») ou reter experiências destinadas ao esvaimento («Imagens que passais...»).

2.3.2.5. «Vida»

Também em «Vida», já não há sentimentos de avareza e cobiça, ou seja, não há a nostalgia que os poemas anteriormente referidos nos exibem. O que resta é só uma aceitação da transitoriedade e transmutação contínua das coisas:

Choveu, e logo a terra humosa	Para que as calcam? Não as afogam.
Irrompe o campo das liliáceas.	Olhem o fogo que anda na serra.
Foi bem fecunda, a estação pluviosa!	É a queimada... Que lumaréu!
Que vigor no campo das liliáceas!	Podem calcá-lo, deitar-lhe terra,
	Que não apagam o lumaréu.
Calquem, recalquem, não o afogam.	
Deixem. Não calquem. Que tudo invadam.	Deixem! Não calquem! Deixem arder.
Não as extinguem. Porque as degradam?	Se aqui o pisam, rebenta além.

– E se arde tudo? – Isso que tem?

Deitam-lhe fogo, é para arder...

Com o que vemos no poema, podem delinear-se dois momentos principais em contraste – o primeiro, que se resume nas duas primeiras quadras, delimita a terra humosa onde brotam as liliáceas (flor natural do hemisfério do norte, especialmente da China ao sudeste da Ásia) durante a estação das chuvas; o segundo, que aparece nas duas últimas quadras, descreve a serra em que alastra o fogo durante a estação da seca. Convém recordar aqui um ponto que se referiu num capítulo anterior – as figurações de erva, como uma espécie de símbolo da “indestrutível vitalidade de raça” que se impõe aos olhos do leitor, a construção imagética que faz lembrar certas ervas bravas que invadem uma região, ali ficam e não mais há meios de as extirpar (PIRES, 1992: 150-151). Esta rápida excursão ao trecho do prefácio de 1912, permite-nos lançar uma luz sobre a construção imagética das liliáceas. No poema em questão, o desabrochamento das flores que nunca se afogam e se extinguem sob o recalçamento parece também uma figuração da vitalidade pujante do Ser, e a impossibilidade de refrear a eclosão vital encarna magnificamente um elogio à resistência persistente da vida perante os sofrimentos e as vicissitudes.

Curiosamente, há um poema chinês conhecido que igualmente usa as ervas como expressão da vitalidade do Ser. Vejamos rapidamente o trecho extraído de «Poema de despedida no antigo campo de gama» de Bai Juyi (d.C.772-846), outro poeta da dinastia Tang.

Luxuriantes as ervas do campo,

(离离原上草,)

Cada ano se secam e rebentam.

(一岁一枯荣。)

Fogo selvagem expande mas não as afogam.

(野火烧不尽,)

E logo a brisa da Primavera traz de volta o vigor.

(春风吹又生。)(tradução minha)

Nesta balada de despedida, a quadra que abre todo o poema delinea a destruição e o retorno do vigor das ervas, sendo, provavelmente, uma alusão ao futuro retorno do amigo despedido. Pode, igualmente, constatar-se a presença evidente da ideia sobre a circularidade dos registos no mundo e o vigor da vida, construção estética e simbólica que coincide com a das duas primeiras quadras de «Vida».

Depois, o que também é interessante observar em «Vida» é que, após a contemplação do vigor no campo de liliáceas após a chuva, há uma voz imperativa que reitera as ordens controversas – “Calquem, recalquem”, “Deixem, não calquem”, “Não as extinguem” – e nos coloca questionamentos negativos – “Para que as calcam?” “Porque as degradam?”. Esta situação do sujeito faz-nos lembrar o contraste anímico entre as primeiras estrofes e as últimas do poema «Desce por fim...», em que se expressa um estado de desprendimento com o qual o “eu” já quebra o fluxo do tempo e do espaço, entretanto conserva ainda os seus apegos inquietos de outrora na memória, com toda a serenidade e paz. Aqui, a contraposição entre “calquem” e “não calquem” pode ser uma espécie da oscilação de atitude recordada pelo sujeito no fim do processo de passagem da vontade positiva de controlar a Natureza à vontade negativa de deixar crescer as ervas segundo as leis do cosmos; a alternância entre os conselhos positivo e negativo, especialmente o imperativo de “não as extinguem” no final da quadra, soam com certa ironia, no que toca à inutilidade de se reagir de qualquer forma em face do que está além dos limites humanos, o que, nas palavras de Lao-Tseu, é o Tao, “The Profound Mystery” ¹⁴¹. Se fizermos uma leitura anti-positivista e anti-anthropocêntrica, perceberemos a partir deste desprendimento e desinteresse que é improfícuo ter a ilusão de que o ser humano consegue proceder contra a lei da Natureza, bem como é inútil deixar crescer o desejo que é mais sinistro do que a extinção da vida – pensamento evidenciado pelo ritmo entrecortado com as diferentes ordens nos tercetos, diferentemente da quadra anterior em que os versos são rítmicos e fluídos.

No ensaio anteriormente referido, em que se explora a ligação do pensamento taoista com a poesia de Pessanha, Júnior Cabrini lembra-nos do tempo em que o poeta viveu e o esforço que desenvolveu para se livrar da ideologia predominante na época. No século XIX: “A concepção de mundo das filosofias materialistas se apoiava nas ciências naturais e na História, o que a tornava, conseqüentemente, amoral e não-otimista. Não lhes competia a

¹⁴¹ Veja o capítulo 1, http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf [acedido em 11 jan. 2021]

coordenação das conclusões e a valorização das conseqüências para uma interpretação do mundo, e, dessa incapacidade, brotou a sua natural aversão por qualquer espécie de sistema de filosofar acessível a todos” (CABRINI, 2009: 16). Daí provém os males modernos no espírito do homem, resumidos por Jules Soury no fragmento seguinte, e citados a certa altura por Cabrini:

Há alguma coisa de vão e inútil no mundo, é o nascimento, a existência e a morte de inumeráveis parasitas, faunas e floras, que medram como o mofo e se agitam na superfície deste ínfimo planeta. Indiferente em si, necessária em todo o caso, pois existe, a vida desses seres tem por condição a luta encarniçada de uns contra os outros, a violência e a astúcia; o amor, mais amargo que a morte, parecerá, ao menos a todos os seres conscientes, um sonho sinistro, uma alucinação dolorosa, ao preço da qual o nada seria um bem (*ibid.*).

Abandonada a crença religiosa ou idealismo transcendental, os homens ocidentais que se munem da teoria evolucionária e logocêntrica, encontram-se num estado de angústia da alma. Por contraponto, temos, em contraste, a tradição filosófica chinesa cujo ramo taoista e budista ensinam doutrinas que remetem para a experiência de fusão do ser humano com o cosmos, ou seja, a Natureza, e isto até tem um efeito de terapia para estas pessoas. Por exemplo, segundo *as quatro verdades nobres*, o crucial da ética do Budismo, os discípulos devem entender que 1. A vida é cheia de sofrimento; 2. A origem da dor está no perpétuo desejo de existir (karma); 3. O desprendimento do sofrimento leva à salvação; 4. O caminho para a salvação tem oito estágios (que têm como objectivo destruir os enganos da individualidade e da razão). No budismo Zen, a salvação também pode ser atingida por meio do estudo das lições de Koan. O método é usualmente apresentado como pergunta ou parábola terminada por uma interrogação aparentemente irrespondível, dirigida pelo mestre ao discípulo. Paul Arnald assim explica: “O mestre esforçava-se por levar os discípulos ao caminho do Conhecimento, fazendo-lhes uma pergunta aparentemente trivial, ou contando-lhes anedotas relacionadas com circunstâncias factuais, visando porém um aspeto do espírito fundamental; conseguia, assim, ficar a conhecer o estado de progresso do discípulo. Por outro lado, [...] exprimia os seus pontos de vista pessoais em fórmulas enigmáticas, respondendo, de modo idêntico às perguntas bastante precisas dos monges” (ARNALD, 1973: 176). Temos aqui um exemplo:

Quando um jovem estudante Zen, visitou um mestre após outro. Ele então foi até Dokuon de Shokoku. Desejando mostrar o quanto já sabia, ele disse, vaidoso: “A mente,

Buddha, e os seres sencientes, além de tudo, não existem. A verdadeira natureza dos fenômenos é vazia. Não há realização, nenhuma desilusão, nenhum sábio, nenhuma mediocridade. Não há o Dar e tampouco nada a receber!” Dokuon, que estava fumando pacientemente, nada disse. Subitamente ele acertou Yamaoka na cabeça com seu longo cachimbo de bambu. Isto fez o jovem ficar muito irritado, gritando insultos. “Se nada existe,” perguntou, calmo, Dokuon, “de onde veio toda esta sua raiva?”¹⁴²

Até podemos encontrar referência nas prosas traduzidas por próprio Pessanha:

1) Colocando-se fronteiros dois espelhos, duas imagens se formam – qual delas mais vazia?

2) Se coardes água límpida em água límpida, ficam ambas de uma mesma limpidez.
(QUADROS, 1988: 174)

Portanto, o que nos parece certo, privilegiado e importantíssimo no mundo quotidiano (tal como a vida, a reputação, a confiança no raciocínio e a busca consciente da verdade), segundo *as quatro verdades nobres* e os Koans contados por Mestre, são ilusórios, ínfimos e efêmeros, e todos são destinados a uma transformação radical e inesperável no que é inverso. A ideia semelhante também pode ser encontrada na tradição taoista. Por exemplo, no capítulo 25 de *Tao Te Ching*, Lao-Tseu assim explica o Tao:

Havia algo indefinido e completo, vindo à existência antes do Céu e da Terra. Quão quieto e sem forma, sozinho, e não sofrendo nenhuma mudança, alcançando todos os lugares e sem perigo de se exaurir! Poderia ser considerado a Mãe de todas as coisas.

Não sei como nomeá-lo mas dou-lhe a designação de Tao. Fazendo um esforço adicional para dar-lhe uma imagem, chamo-o de "Grande". O Tao é tão incomensurável que é onipresente; O Tao é tão onipresente que é de longo alcance; o Tao é tão amplo que retorna à sua fonte no final. (...)

O ser humano deve tirar sua lei da Terra; a Terra segue a trilha do Céu; o Céu segue a trilha do Tao; a lei do Tao é ser o que ele é.¹⁴³ (tradução minha)

¹⁴² Disponível em <https://olharbudista.com/2017/02/09/67-koans-zen/> [acedido em 11 jan. 2021].

¹⁴³ “There was something undefined and complete, coming into existence before Heaven and Earth. How still it was and formless, standing alone, and undergoing no change, reaching everywhere and in no danger of being exhausted! It could be regarded as the Mother of all things. / I do not know how to name it, and I give it the designation of the Tao. Making an effort further to give it an image I call it the “Great”. Tao is so immeasurable that it is omnipresent; Tao is so omnipresent that it’s far reaching; Tao is so far-reaching that it returns to its

Dadas estas considerações, não é de admirar que a sensibilidade oriental que sabe “refrear-se e odiar as teorias abstratas e a lógica levada ao extremo” (LIN, 1935: 114) parece atraente para os ocidentais na época do positivismo. O aspecto acima sublinhado em negrito parece também ser abordado no poema atrás analisado de Pessanha, «Vida», mas sob uma perspectiva específica dele. Para nós, o segundo momento em que o sujeito observa a serra iluminada de fogo, tanto pode ser interpretado como uma cena de lunaréu que atemoriza por ser incontrolável e destrutiva, quanto pode ser considerado um fenómeno natural que não faz nenhuma diferença com o primeiro momento em que havia a irrupção das flores. Na primeira interpretação, o fogo é um símbolo que representa os sofrimentos que “se aqui pisam, rebentam além”, como o Karma que nasce e renasce perpetuamente no mundo por causa dos desejos humanos sem indícios de cessar de arder. Desta vez, o conselho do “eu” iluminado passa a ser este: “Deixem. Não calquem. Deixem arder.” Dada a aceitação da inutilidade e insignificância dos esforços de eliminar a dor, o sujeito sugere-nos, em seguida, que reaja naturalmente em face de todos os sofrimentos que nos dá a Natureza, pois, segundo a voz explicativa no poema: “Deitam-lhe fogo, é para arder...”

A respeito desta aspiração negativa do sujeito pela paz absoluta quando confrontado com a existência da dor, Alan Watts, no seu programa da televisão também a abordou, exemplificando a experiência de parto, da qual retiro o seguinte fragmento para relacioná-la com a atitude que transparece no poema:

Como você sabe, a dor do parto pode ser uma das dores mais fortes do ser humano desde muito tempo atrás. E o objetivo do trabalho do Dr. Reads [obstetra britânico Rantly Dick-Reads] é mostrar que, se você mudar a atitude das mulheres em relação à vivência do parto, ou seja, você deixa de chamar esse sentimento de “dores”, **passa a chamá-los de “tensões”**, e se antes do nascimento da criança você a treinou **para relaxar, para se soltar e trabalhar cooperar com as tensões que ela está experimentando, todo o caráter do parto pode ser mudado**, e muitas mulheres que [...] rezam para o treinamento do parto dizem depois que **o que esperavam ser uma experiência extremamente desagradável acabou por ser**

source in the end. [...] Human should take their law from the Earth; the Earth follows the trail of Heaven; the Heaven follows the trail of Tao; the law of the Tao is its being what it is”. Disponível em <https://tao-in-you.com/lao-tzu-tao-te-ching-chapter-25/> [acedido em 11 jan. 2021]

uma experiência profundamente comovente, que nem a alegria. (negrito meu, transcrito e traduzido a partir do vídeo no Youtube)¹⁴⁴

Então, quando o contexto da experiência não é positivo - por exemplo, o do parto ou o de outros sofrimentos humanos - será que podemos vê-las como tensões naturais, subtraindo-as do seu contexto particular? Eis a pergunta que Watts nos deixa para pensar, e a sua resposta seria sim. Se pensar fora das restrições que a condição social e a educação nos deram relativamente à definição da dor, “olhando para a realidade concreta do que sentimos, e esquecendo o contexto”¹⁴⁵, os sofrimentos também podem tornar-se em algo neutro, até num estado de síntese que ultrapassa a experiência negativa (Duhkha) e positiva (Sukha) – atingindo-se Ananda (êxtase). Na perspectiva budista Mahayana, Duhkha e Sukha são interdependentes, enquanto Ananda é o estado transcendente que só pode ser atingido depois de compreender e abraçar todos os seus sofrimentos. Portanto, o objectivo da libertação do sofrimento ensinada pelo Budismo, não significa que se deve contornar ou eliminar a origem dos sofrimentos, mas caminhar directamente para o sofrimento, aceitando-o como inevitável e, ao mesmo tempo, buscar livrar-se dele. Podemos igualmente encontrar uma contrapartida no pensamento de Lao-tseu, no capítulo 76 do *Tao Te Ching*:

Os seres humanos são macios e flexíveis quando vivos, rígidos e retos quando mortos. A miríade de criaturas, as ervas e as árvores são macios e frágeis quando vivos, secos e murcha quando mortos. Portanto, é dito: O rígido e a dureza são os discípulos de morte; Os moles, flexíveis e delicados são os companheiros da vida. Um exército inflexível não vencerá; Uma árvore inflexível se romperá. Os inflexíveis e poderosos serão abatidos; **Os moles, flexíveis e delicados serão postos acima.**¹⁴⁶

¹⁴⁴ “As you know, the pain of child birth can be some of the severest pain of the human being since long ago. And the point of Dr. Reads [British obstetrician Rantly Dick-Reads] work has been to show that if you change women’s attitude to the experience of child birth, in other words you stop calling this feeling “pains”, and instead you called them “tensions”, and if before child birth you trained her to relax, to let go off herself and does it work cooperate with the tensions she is experiencing, the whole character of child birth can be changed, and many women who [...] pray birth training say afterwards that what they might expected to be extremely unpleasant experience turned out to be profound moving experience, even if joy as well.” Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2jSG73hSD_Y [Acedido em 6 nov. 2020].

¹⁴⁵ “looking at the actual concret reality of what we feel, and forgetting the context.”

¹⁴⁶ “Human beings are soft and supple when alive, stiff and straight when dead. The myriad creatures, the grasses and trees are soft and fragile when alive, dry and withered when dead. Therefore, it is said: The rigid and hardness are the disciples of death; The soft, supple, and delicate are the companions of life. An army that is inflexible will not conquer; A tree that is inflexible will snap. The unyielding and mighty shall be brought low;

A ternura tem o seu poder, como a água que pode transformar a figura das pedras. Mas o que a água faz é seguir sempre o seu caminho, adaptando a sua forma à fisionomia da terra, e tanto pode apresentar-se como um riacho pequeno, ou confluir-se com o mar extenso. Imaginemos que se tem um punhado de areia na mão, se a mão fecha demais, a areia escorre pelos dedos; se estiver aberta demais, voa pelos ares. A forma mais correcta de guardar a areia na mão, é não prestar muita atenção à areia e deixá-la ficar na palma da mão, naturalmente. De igual modo, o contexto da dor mudaria conforme as diferentes perspectivas do sujeito: se ele aceitar a dor como ela é, atentar só para a realidade em si e não para o que as condições externas nos ensinam, então não haveria sofrimentos negativos, mas somente a serenidade, a paz e a iluminação.

Por outro lado, dada a interpretação do poema de que o fogo arde como se fosse a dor que alastra nas veias, seria igualmente legítimo admitir a confluência de outro sentido do fogo que se apresenta como um fenómeno neutro acontecido naturalmente no percurso da vida – todas as coisas morrem e renascem, mas neste momento da poesia de Camilo, o modo de o sujeito lírico entender o Samsara (o ciclo sem fim de nascimentos e mortes) já não aponta para o cansaço resignado por uma espécie de errância eterna, e sim para a aceitação extática da fluidez das coisas. Talvez se possa ainda aproximar a irrupção do fogo e liliáceas com o modo de funcionamento do Tao: “Tao (o caminho) pode ser infundido na natureza e colocado em uso sem se exaurir. É tão profundo e sutil como um abismo que é a origem de todas as coisas. [...] Existe por todo o lado e em qualquer lugar”¹⁴⁷. Recordemos os últimos versos do poema:

– E se arde tudo? – Isso que tem?

Deitam-lhe fogo, é para arder...

The soft, supple, and delicate will be set above. (Traduzido do chinês para o inglês por Jerry C. Welch.) Partindo desta tradução, faço a versão adaptada em português. [acedido em 11 jan. 2021] Disponível em <https://mpgtaijiquan.blogspot.com/2015/10/chapter-76-daodejing-laozi.html>

¹⁴⁷ Tradução minha a partir de: “Tao (The Way) can be infused into the nature and put to use without being exhausted. It is so deep and subtle like an abyss that is the origin of all things. [...] It exists in everywhere and anywhere.”

Então, esta atitude descontraída do sujeito lírico provém, provavelmente, de um entendimento profundo do Tao, o que está na origem da irrupção, a morte e o retorno dos fenómenos naturais.

II.3.2.6. «Branco e vermelho»

Nos capítulos anteriores consolidámos uma abordagem à forma de libertar-se da dor sob perspectiva budista. Entre os poemas analisados, descobrimos que há alguns a revelarem um “caminho desesperado” pelo qual o sujeito lírico “se lançava por sentir fechadas todas as portas”, mais do que seguir “a prudente e sábia via que conduz à felicidade” como a filosofia oriental ensina (*cf.* Ester de Lemos, *apud.* CABRINI JÚNIOR, 2009: 27), e há alguns poemas que apresentam uma atitude moral favorável para a ascensão conducente ao estado extático, abre uma cisão na percepção do fluxo irreversível do tempo, pois naquele estado, o abismo que se cava entre o sujeito, foco de conhecimento, e o seu objecto passa a ser totalmente eliminado. No primeiro caso, encontramos por exemplo «Depois da luta e depois da conquista», «porque o melhor enfim», «Queda» e «Desce por fim sobre o meu coração», e no segundo podemos encontrar «Vida». Sabemos ainda que, quando atingida a libertação, a dor se torna numa sensação pura, abstrata, sem qualquer objecto e absorve todas as outras percepções racionais e sensíveis. O que remete o sujeito para este plano é o apogeu da dor, e uma anedota contada por Alan Watts na lição “On pain” pode muito bem explicar isso:

Um aluno veio ao seu mestre com uma pergunta: Está terrivelmente quente, e como devemos escapar do calor? Em outras palavras, era uma pergunta simbólica, perguntando sobre todo o problema do calor do sofrimento. [...] E a resposta desta questão: vai até o fundo da fornalha. Mas na fornalha disse o estudante, como podemos escapar do fogo abrasador, e as palavras finais do mestre foram: nenhuma outra dor irá atormentar.¹⁴⁸ (tradução minha)

A atitude budista, no que respeita à libertação da dor, tal como a percebemos no poema comentado, não é buscar a ausência e insensibilidade da dor, mas sim ir directo para a dor, perceber o agulhão dela e senti-la como delícia sem fim. Esta via mística entendida pelo

¹⁴⁸ *Op. cit.* Alan Watts “Pain”: “A student came to his master with a question: It is terribly hot, and how should we escape the heat? In other words, this was a symbolic question, asking about the whole problem of the heat of suffering. [...] And the answer go right down to the bottom of the furnace. But in the furnace said the student, how do we escape the scorching fire, and the master’s final words was: no further pains will harass.”

sujeito em que o sofrido deve dissolver-se no objecto e esquecer de si, é singularmente sugerida em «Branco e vermelho», poema que, no comentário de Franchetti, tanto podemos encarar como deslocamento em relação ao quadro geral de considerar a dor um estado negativo, como: “tentar lê-lo como um momento de resolução e superação das tensões entre os pólos do desejo, da dor e do prazer”, hipótese que endossamos neste ensaio (FRANCHETTI, 2001: 132). Publicado postumamente, o poema é um dos últimos escritos de Camilo Pessanha, bem como um dos últimos a chegarem ao conhecimento do público em geral, tendo vindo a ser incluído na compilação feita por João de Castro Osório mas só a partir da terceira edição de 1969.

Composto por dez oitavas hexassilábicas, o poema reactualiza a relação entre a dor e a morte, conjugando-as de uma maneira nova, em que a última não é a cessação da primeira, mas ambas estão em estado de confluência – até o seu coroamento – em que se descobre a plenitude prazerosa e lúcida:

A dor, forte e imprevista,	Que me endoidou a vista.
Ferindo-me, imprevista,	Fez-me perder a vista,
De branca e de imprevista	Fez-me fugir a vista,
Foi um deslumbramento,	Num doce esvaimento. (1)

Ora, “A dor forte e imprevista” é repetida por três vezes na primeira oitava, o que remeterá para um choque inesperado da dor que produz o deslumbramento, implicando o perder dos sentidos com o adjectivo “branca”. Relativamente à rima e ritmo, o esquema aaabaaab dá conta de repetição das mesmas palavras ou palavras semanticamente afins na mesma oitava. Com a rima “aaa” delineia-se a acção progressiva da dor, e faz-se perceber uma alteração dos sentimentos no pulsar vital que, por fim tornam esvaídos, modo em que se destaca o ambiente fantástico em que se processa a parte narrativa do poema. A rima “ooo” na segunda oitava também competentemente reproduz o latejar da dor e, além disso, a “em em em” na sétima oitava faz lembrar um arfar sob o peso da dor que acompanha, secretamente, todo o movimento do poema.

Como um deserto imenso,	Resplandecente e imenso,
Branco deserto imenso,	Fez-se em redor de mim.

Todo o meu ser, suspenso,

Pairo na luz, suspenso...

Não sinto já, não penso,

Que delícia sem fim. (2)

Este “deserto” de dor, por três vezes imenso, a consequência do “doce esvaimento”, é “branco” e “resplandecente”, o que se refere a um deslocamento para uma outra ordem, a do sobre-mundo, que pode ser o melhor exemplo do budismo Mahayana no poema de Camilo, pois o poeta trata de destruir o engano da individualidade e do raciocínio (“Não sinto já, não penso”). Na expressão “Pairo na luz”, o sujeito apresenta-se tomado por uma dor extrema e intensa, que lhe permite uma suspensão evidente do seu ser. Neste estado agónico em que se vislumbra a cena de caravana, o sujeito entrega-se a uma delícia eterna, ficando invadido pela iluminação espontânea e perdendo a necessidade da constatação dos objectos dos sentidos. Por este ângulo, as experiências da dor e do prazer são vistas como duas faces da mesma moeda. Se há um momento verdadeiramente místico a realizar-se na poesia de Camilo Pessanha, deve ser este, pois nele o sujeito vidente vislumbra a verdade da própria condição humana e ultrapassa-a momentaneamente. Porém, o sujeito lírico não pára por aqui; o estado ideal do espírito é sempre a morte – uma espécie de vislumbre/ *insight* que o levaria à tão almejada pacificação dos sentidos e razões, que o incorpora na completude e integridade da própria dor - enquanto o sujeito já não a sente, e não se sente.

A morte tende para um desmaio, mas neste poema deve ser sempre um esvaimento doce, triunfal. Porém, antes de chegar a este ponto, o sujeito põe-se primeiro a contemplar o destino humano em geral: escravo que caminha no deserto, curvado ao peso da “inútil dor humana” (NOBRE, 2016: 5). Já analisamos que, na visão interior do sujeito alucinado, o primeiro plano é a inundação com a intensidade e generalidade da dor (como se descreve na terceira oitava); agora, da quarta à sétima estrofe, é-nos revelado um espectáculo da caravana que erra pelo deserto como elemento de segundo plano. Bem parece que o sujeito também assume a condição de escravo, subjugado e perseguido pela dor (“Palidamente gemem”), só que aqui podemos entrever que, no fim do percurso não haveria sofrimento, somente a dor pura como via para a experiência positiva que venceria os esforços inúteis dos escravos e dár-lhes-ia a serenidade e a fruição espiritual, de modo a abandonar a substância do “eu”:

E ali fiquem serenos,

De costas e serenos.

Beije-os a luz, serenos,

Doces jardins amenos,

Nas amplas fronteiras calmas.

Onde se sofre menos,

Ó céus claros e amenos,

Onde dormem as almas! (8)

Afinal, as almas dormem calmamente nos céus, que talvez seja uma alusão ao estado edénico. É igualmente de notar que as qualidades que caracterizam os mortos (“serenos”) e o céu (“amenos”) são bem semelhantes, revelando, assim, uma posição idealizada da morte. No que respeita à construção imagética das duas últimas estrofes, também nela podemos observar uma inovação da ideia principal, apresentando-se uma inversão do senso comum em relação da morte:

Ó morte, vem depressa,

Acorda, vem depressa,

Acode-me depressa,

Vem-me enxugar o suor,

Que o estertor começa.

É cumprir a promessa.

Já o sonho começa...

Tudo vermelho em flor... (10)

Assim concebida, a morte congrega uma imagem contraditória: é, ao mesmo tempo, o sonho que começa e o corpo que está ainda a dormir; e para começar o sonho, deve primeiro acordar-se do sono. Paulo Franchetti dá-nos uma interpretação pertinente:

[...] **o ponto é a complementaridade entre os estados da morte e os da alma**; a alvorada da alma, pelo efeito da dor (como naquele soneto de juventude que há pouco referimos), é, assim, o adormecer da morte, o seu adiamento. Figuras antitéticas, a dor e a morte se encontram em um momento neutro, intervalar, de reversibilidade, que o poema representa como *sonho*. (FRANCHETTI, 2001: 140, negrito meu)

Desse modo, o sonho é, exatamente, um anúncio do acordar para o momento eufórico do fim: “tudo vermelho em flor”. Então, como vemos, fica claro finalmente, nos últimos versos do poema, a razão de existir um contraste das cores no título. O branco da luz cegante que aparece na cena constatada, é desértico, simbolizando um vislumbre/*insight* e entendimento mais profundo da condição humana, cheia de sofrimentos; o vermelho, na perspectiva de Franchetti, representa o momento da agonia, e: “não parece despropositado ler no vermelho uma representação do esvaimento, da dispersão do sangue contido no corpo do homem que morre” (*ibid.*). Todavia, queremos interpretar este último verso de outro modo, dado que seria propício juntar aqui o conhecimento do símbolo canónico do Nirvana à construção imagética do poeta. Ou seja, pensando no âmbito da estética budista, a flor vermelha em questão faz lembrar uma espécie de planta originária da China – o lírio-da-aranha-vermelha (曼珠沙华 *mañjūśaka*). Curiosamente, ela é a flora mística descrita no capítulo I de *Lotus Sutra*, que cai do céu abundantemente quando Shakyamuni Buda atinge o estado de consciência meditativa (*Samadhi*), passo último dos oito estágios do caminho para a salvação (*Nirvana*) – equivalendo aqui, também, a uma metáfora da abertura do “terceiro olho”:

[...] Por que o Líder / Emitiu esse grande raio de luz por toda a parte / Do tufo de cabelo branco / Entre suas sobrancelhas, Fazendo chover flores de mândārava e mañjūśaka, / E alegrando o povo / Com os ventos perfumados de sândalo? ¹⁴⁹ (tradução minha)

¹⁴⁹ “[...] Why has the Leader/ Emitted this great ray of light far and wide/ From the tuft of white hair/ Between his eyebrows,/ Raining down mândārava and mañjūśaka flowers,/ And gladdening the people/ With the fragrant winds of sandalwood?” In *The Lotus Sutra*, traduzido do chinês por Tsugunari Kubo & Akira Yuyama, California: Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2006, pp.5.

A morte, do ponto de vista budista, é uma evasão ao corpo e ao fluxo temporal, uma purificação que liberta o sujeito da intensidade da dor oriunda do complexo psicológico e do movimento cego dos desejos. Neste ponto poderemos voltar à formulação de Franchetti já mencionada, a de que se lê, no vermelho, uma representação do esvaimento, a morte da alma. E mesmo que não exista reforço desta sugestão neste poema, o crítico observa a ressonância noutros versos, tal como «Roteiro da vida» e o poema final. Porém, a estrutura do poema parece estar de acordo com o padrão do processo de salvação no ensinamento budista (*As Quatro Nobres Verdades*)¹⁵⁰, e assim favorece uma outra interpretação: o sonho de morte significa a manutenção de uma consciência pura, em que ocorre o apagamento do desejo, da sensibilidade e da inteligência (alma), sendo o preço pelo qual o sujeito consegue a felicidade verdadeira e estável, acompanhado pela florescência do lírio-da-aranha-vermelha.

É evidente que não pretendemos reduzir as hipóteses de interpretação à qualquer conclusão firme, nem pretendemos, como alerta Cristina Nobre, sugerir que Pessanha tenha sido praticante de alguma Filosofia Oriental como Budismo ou Taoismo (NOBRE, 2016: 8); ou, como afirma Túlio Ramires Ferro resolutamente: “todo o conjunto das suas atitudes mentais e morais, o sentido profundo da sua poesia mostram que foi, sobretudo, no budismo que C. Pessanha [sic] encontrou a ontologia, a fenomenologia e a ética adequadas à sua maneira de ser, e nele buscou não só sugestões poéticas, mas convicções” (*apud.* CABRINI JÚNIOR, 2009: 27).

Assim, justifica-se querermos fazer uma tentativa de leitura noutra rumo, que dá conta do esforço do poeta em conseguir a representação de um estado alterado da consciência como um meio de superação do material, da transgressão do físico e da experiência de libertação extática - onde se pode ver, transitoriamente, o símbolo de ascensão: flor vermelha. Esta descrição da flor também faz lembrar de uma outra planta relacionada tanto com o Budismo como com o Taoismo: o Lótus – representação da luz, do Tao, do renascimento espiritual. E é justamente para abordar esta expressão simbólica que faremos aqui a leitura suplementar de um outro poema de Li Shangyin:

苦海迷途去未因,

¹⁵⁰ Aspecto abordado por Cristina Nobre, in *Leituras de Camilo Pessanha por estudantes chineses*, pp.8, 2016. <https://core.ac.uk/download/pdf/75549080.pdf>. [acedido em 11 jan. 2021]

Perdido no Mar de Amargura sem se saber relações causais do presente e do futuro.

东方过此几微尘。

Do Oriente (...) passa por inúmeros grãos de areia.

何当百亿莲华上,

Quando é que se brotam milhões de lótus

一一莲华见佛身。

Onde se vê um por um os corpos de Buda? (tradução literal)

Convém lermos também uma versão de tradução livre, da autoria de Mark Obama Ndesandjo e transposta para português por nós¹⁵¹:

Perdido num mar de tristeza por razão nenhuma

Quantas vidas são gastas antes que o vento Oeste venha

Passando por cima de quantos bilhões de flores de Lótus

Cada flora, uma por uma, uma vida plena?

Na poesia clássica chinesa, os mitos desempenham um papel activo pela sua natureza concreta e figurada, bem como pelas aptidões combinatórias. Com os mitos, as imagens e figuras na poesia enriquecem-se, oferecendo para a construção semântica um recurso abundante de alegorias e metáforas (CHENG, 1977). Dado tais considerações, percebemos que é preciso uma decifração das alusões míticas para melhor entender este poema tão resistente à leitura. No primeiro verso, o Mar de Amargura é um termo budista interpretado em chinês, que faz referência à primeira da Quadro Nobres Verdades – Dukkha. Nesta etapa, o praticante deve reconhecer que a dor é onnipresente e inevitável na vida mundana, enquanto na segunda ele passa a perceber o princípio de causalidade quando imerso no tempo. Então, podemos, sem dificuldade, observar no primeiro verso que se expressa verosimilmente o estado de Dukkha do sujeito lírico. No segundo verso, para os leitores orientais, é bem notável a falta do pronome pessoal no lugar do sujeito, fenómeno que não causaria espanto

¹⁵¹ “Lost in a sea of sorrow for no reason / How many lives are spent before the West wind comes / Passing over how many billions of lotus flowers / Each flower, one by one, a fulfilled life?” Disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829> [acedido em 11 jan. 2021]

para os leitores chineses, uma vez que a elipse das palavras vazias (nelas se encontram pronomes pessoais) é bem frequente na Poesia Clássica. De acordo com o mito do Budismo, o sujeito em falta deve ser Xuanzang (602-664), monge e académico que viveu na Dinastia de Tang, e que fez uma viagem da China para a Índia para ali aprender os ensinamentos budistas. Também devemos ter em conta que, na cosmologia budista, 1000 cosmos formam o “chiliocosms”, 1000 “chiliocosms” formam “chiliocosms” de meio tamanho, e 1000 “chiliocosms” de meio tamanho formam o grande “chiliocosms”. Eis o ambiente físico governado pela lei universal onde aos seres cientes pode ser mostrada a via para a iluminação¹⁵². Logo no terceiro verso há uma outra referência ao mito budista que transmite mensagem do infinito: de acordo com Mahaparinirvana Sutra, de cada poro do corpo de Shakyamuni Buda nasce uma flor de lótus, e em cada uma fica sentado um Buda (YE, 2018: 19). Ora, Xuanzang foi para a Índia e trouxe três cópias do Mahaprajnaparamita Sutra, e no percurso havia de passar por inúmeros mundos, sendo cada um representado, metaforicamente, por um grão de areia. Dado que a viagem do famoso monge é cheia de dificuldades e perigos, ela pode, simbolicamente, ser relacionada com a peregrinação do ser humano na vida mundana. Portanto, no último verso surge uma interrogação dolorosa feita pelo sujeito lírico: quando é que seremos capazes de ver o espectáculo maravilhoso dos milhões de lótus nascidos do corpo de Buda, isto é, quando é que podemos libertar-nos da errância fastidiosa na circulação inútil de Samsara e, como Shakyamuni Buda, caminhar para o desencantamento, a dissipação dos sentidos, a cessação do sofrimento, para a paz e afinal, o Nirvana?

Em Li Shangyin, o eu-lírico parece buscar uma certa anulação dos apegos e desejos quando almeja um aguilhão da consciência pura, contemplativa; todavia, ele não é, e nem tenta parecer um monge. Quando olhamos para vários dos poemas de Camilo Pessanha, parece-nos evidente também esta tendência de buscar resolver o problema noutra plano de consciência. Particularmente, «Branco e Vermelho» é fruto de um modo profundo de pensar e olhar o mundo quotidiano, uma traição ao modo logocêntrico de perspectivar e viver seguindo a tradição cultural do Ocidente. Quando os intelectuais ocidentais falam tão frequentemente sobre a conquista do Homem sobre a Natureza, a intervenção no espaço ou no tempo e a subjectivação do mundo físico, a filosofia e a poética orientais – particularmente chinesas –

¹⁵² Disponível em <https://www.buddhagroove.com/the-buddhist-universe/> [acedido em 11 jan. 2021]

parecem, por sua vez, fornecer ao poeta finissecular um ângulo totalmente diferente de entender as suas relações com o mundo: o sujeito deve vivenciar ele mesmo como uma parte do mundo e não como um indivíduo separado (“Pairo na luz, suspenso/ Num doce esvaimento”); ele não deve ser simplesmente optimista ou pessimista, mas um ser desiludido, pacífico e conseguir enfrentar directamente a dor; e também sabe o que é a felicidade real – não deve almejar a extinção da dor, mas a sua plena aceitação e fruição. É esta reflexão com profundidade, esta síntese de posições morais ambivalentes, este interesse pela contemplação pura e pelo esvaimento da subjectividade, que a certa altura amadurece na poesia de Camilo Pessanha. Nesse sentido, a China - ou o contacto directo com a raiz cultural da China, a língua e literatura - tem um papel fulcral na obra do poeta.

CONCLUSÃO

Ao longo dos dois capítulos, tentou-se demonstrar uma raiz por um lado simbolista, por outro orientizante de Pessanha pautada na sugestão que considera o leitor como parte participativa na construção significativa do poema, na medida em que é devido ao acto dinâmico de ler que a mensagem e as sensações poéticas se constroem, se decifram e se reconstroem, do mesmo modo que se constrói a identidade do autor.

Se o seu estilo de vida na China é bastante achinesado, se a sua vasta leitura vai amplificando o conhecimento da literatura e filosofia chinesas, e se o que aprende do professor de chinês é suficiente para dar à luz aquelas belas traduções de poema e prosa, diríamos que a intertextualidade entre a escrita e a leitura, a obra e o contexto cultural de Camilo Pessanha pode existir, dado que os poemas dele amiúde demonstra características dialogantes com a estética e a poética clássica chinesas – para não falar de referências directas em termos de objecto poético. Se em «Lúbrica», a alusão às cenas chinesas é mais como uma referência intertextual influenciada pelo gosto romântico-decadentista da época – sendo objectos chineses um exemplo perfeito de exotismo – ou pelo pessimismo de um Schopenhauer – assim como o pensamento de Schopenhauer está imbuído, muitas vezes, do pessimismo nietzscheano (CABRINI JÚNIOR, 2009: 28), é de observar que os poemas posteriores e maduros do poeta estabelecem um diálogo com a tradição chinesa menos por causa de uma absorção de determinada atmosfera social, e mais concentrado na própria permutação de textos e experiências. Assim, convém atendermos para o fato de: “escrever, pois, é sempre rescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação”, sublinhado por Antoine Compagnon¹⁵³.

Esperamos que o nosso trabalho tenha contribuído para se entender as possíveis relações entre a poética simbolista de Camilo Pessanha e a tradição literária chinesa, sob óptica de sonoridade e sugestão imagética, quando se trata dos tópicos relacionados à Dor. E se é verdade que a poesia lírica de Camilo Pessanha fica atenta ao que de melhor há dos vários estilos que conhecia: Camões, Sá de Miranda, Charles Baudelaire, Ruben Darío e Paul

¹⁵³ Verbete de Intertextualidade, in E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia, disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade/> [acedido em 6 de Jan, 2021]

Verlaine (CLARIANO, 2017a: 73), é igualmente verdade que a poética de Pessanha em muito supera a imagem emblemática de um “Verlaine português” ou títulos afins: além de evocar a tradição propriamente portuguesa e as outras linhas de força da tradição francesa (i.e. Mallarmé), os poemas compostos em Macau a certa altura fazem muito lembrar a poesia e filosofia clássica chinesas.

De facto, a poesia de Camilo Pessanha não nos ensina uma visão pessimista – em vez disso, por via da fina ironia e sensibilidade orientalizante em que admite a necessidade de enfrentar o movimento dialético da Dor¹⁵⁴, ensina-nos a felicidade e a alegria autêntica que só podem ser experienciadas quando realizarmos um esforço (e o faz dolorosamente) de superar a negatividade que nos envolve face à fatalidade da perda e da morte. Contrariando a fácil leitura da aparente “poética da morte”, na verdade, Pessanha não preferia um estado de defunto que fica imune à dor, e é resignada e ironicamente que declara: “Melhor até se o acaso/ O leito me reserva/ No prado extenso e raso/ Apenas sob a erva” («Porque o melhor, enfim»), por saber que só com a dor os sentimentos que ocorrem pelo desejo nos podem tornar humanos, e a felicidade verdadeira desde o nascimento já supõe negações, tensões, sofrimentos e os elementos contrários.

À medida que foi perdendo as ligações e memórias em relação com a terra, e à medida que foi envelhecendo, o poeta sentiu cada vez mais uma espécie de dor e melancolia indissolúveis, que projectava inevitavelmente na poesia e nas traduções de poemas chineses. O tempo passa como a água, e a clepsidra por onde transcorre a melodia da água é como o próprio poeta. Se a abulia na poesia de Pessanha é sobretudo devido “ao seu aborrecimento com o tempo que continuamente lhe roubava as sensações”, como afirma Tiago Clariano (CLARIANO, 2017b: 95), então, o esforço de agarrar o transitório e a pulsão dinâmica pela vida, por sua vez, deve ser o pano de fundo da poesia de Pessanha, atitudes do poeta que mantêm uma relação análoga com o seu empenho contínuo em fazer emendas aos poemas.

Embora, no início, a viagem à China se deva à vontade de sustentar a família e livrar-se dos meios antipáticos que lhe rodeia, e que é para matar a tristeza que o poeta começou a

¹⁵⁴ Como Oscar Lopes afirma, “uma alegria funda nunca pode nascer de uma insensibilidade à dor”. *Op. Cit.* Oscar Lopes, pp.199.

estudar mais sobre a língua e literatura chinesas¹⁵⁵, a sua poesia está em eterna dívida para com a experiência de exílio numa civilização alheia, com os momentos passageiros, passados e preciosos vividos na terra natal, que se recordariam inúmeras vezes na terra estrangeira, e com as leituras feitas tanto em Portugal como na China. Desestabilizando as rígidas normas poéticas que desde o Romantismo vinham sendo questionadas, a poesia de Pessanha presta ao seu paraíso perdido um culto da Dor despertada pelo desejo e nostalgia, bem como uma visão esperançosa e uma atitude metódica: por um lado, acreditando no objectivo que se dá à vida para livrar-se do negativismo – “qual outro poderia ser aqui senão estudar a língua chinesa, os costumes chineses, a arte chinesa?”¹⁵⁶ – o poeta ganha um conhecimento cada vez maior sobre a literatura doutra tradição que pode contribuir para a afinação da sua poética simbolista; por outro lado, interiorizando uma sensibilidade orientalizante que tem como efeito quebrar o paradigma do conhecimento estereotipado sobre a Dor, a poesia de Pessanha é traspassada por uma contradição interna do espírito, mas ao mesmo tempo tem “uma carga sempre disponível de energia” (cf. Oscar Lopes) pulsadora e construtiva, devido à qual ele pudesse continuar a viver e escrever num meio adverso à sua criatividade poética e bem-estar psicológico.

Com isso em mente, a partir da análise dos poemas de Pessanha e dos clássicos chineses, procurou-se estabelecer pontos de contacto entre duas tradições literárias. Para além disso, na poesia do poeta português, de facto, fazem-se ouvir muito da tradição francesa (i.e. possíveis ecos de Verlaine e Mallarmé que foram detectados a partir da análise dos elementos fono-simbólicos, das imagens, do ritmo entrecortado e sintaxe desestabilizadas) e da tradição propriamente portuguesa, sendo ele ao mesmo tempo original ao inserir-se nestas tradições ocidentais, entretanto, sobre o qual a presente dissertação não se dedicou, pois o objectivo principal era mostrar os argumentos convincentes para a hipótese de que Camilo Pessanha era um poeta que deixa o seu conhecimento sobre a China (seja obtido pelas leituras, seja pelas experiências no dia-a-dia) reflectido nos seus poemas de maturidade, comportamento sincrónico com a rescrita dos poemas levada pelo furor perfeccionista e pela vontade de

¹⁵⁵ “Claro está que à minha vida precisava de dar um objectivo – sob pena de morrer de tristeza. E qual outro poderia ser aqui senão estudar a língua chinesa, os costumes chineses, a arte chinesa? A solidão intelectual e moral nestes meios é absoluta.” In *Correspondência, dedicatórias e outros textos*, de Daniel Pires, Lisboa, Biblioteca Nacional, 2012, pp.186.

¹⁵⁶ *Op. Cit.* Daniel Pires, *Ibid.*

renovação da experiência, e por outro lado, analisar os sentimentos relacionados à Dor que serve tão bem de combustível para a sua inspiração poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia Primária

PIRES, Daniel. **Camilo Pessanha, Prosador e Tradutor**. Macau: Instituto Português do Oriente, Instituto Cultural Macau, 1992.

_____. **Correspondência, dedicatórias e outros textos**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2012.

QUADROS, António. **Clepsidra e poemas dispersos**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

_____. **Contos, crónicas, cartas escolhidas e textos de temática chinesa**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

PESSANHA, Camilo. **China: Estudos e traduções**. Lisboa: Vega, 1993.

Bibliografia Secundária

ALMEIDA, João Paulo Barros. **Sentimento e conhecimento na poesia de Camilo Pessanha**. Coimbra: Simões & Linhares, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios** [Trad. Vinícius Nicastro Honesko]. Chapecó, SC: Editora Argos, 2009.

ANALD, Paul. **O Zen e a Tradição Japonesa**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1973.

ARENDT, Hannah. **Between past and future**. New York: Penguin, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Richard Wagner e o Tannhäuser em Paris*. [Trad. Plínio Augusto Coêlho e Heitor Ferreira da Costa]. São Paulo: Primeira Linha, 1999.

CABRINI JÚNIOR, Paulo. *Camilo Pessanha e o Tao Te Ching: um capítulo*. Assis, 2009.

CLARIANO, Tiago Filipe dos Santos Soares Valente. *O Rapto da Clepsydra*. Programa em Teoria da Literatura, 2016/2017.

_____. *A Clepsydra libertada*. Tese Mestrado em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa, 2017.

CHENG, François. 中国诗画语言研究 («Estudos sobre Poesia e Pintura chinesas»). Jiangsu: Editora do Povo, 2006.

DÉCIO, João. *Para uma interpretação crítica da poesia de Camilo Pessanha*. Revista de Linguística Alfa, no.16, 1970.

DERRIDA, Jaques, **The Other Heading: reflections on today's Europe** [Trad. Pascale-Anne Brault & Michael B. Naas]. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

FALEIROS, Álvaro Silveira. *Romantismo, modernidade e as poéticas de Baudelaire e Mallarmé*. Araraquara: Lettres Françaises, pp. 93-100, 2009.

FEI, Xiao Tong. **From the Soil —The Foundations of Chinese Society** [Trad. Han Ge Li & Wang Zheng]. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 2012.

FERNANDEZ, Jane. **Making sense of pain: Critical and interdisciplinary perspectives**. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010.

FRANCHETTI, Paulo. **O essencial sobre Camilo Pessanha**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008.

_____. **Século de Ouro. Antologia crítica da Poesia Portuguesa do século XX**. Organização de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra Braga. Coimbra/Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 2002.

_____. *Camilo Pessanha e gruta de Camões*. Texto lido no Colóquio “Camilo Pessanha: orientalisme, exil et esthétiques fin-de-siècle”, Universidade Paris Oeste/Nanterre, novembro de 2008.

_____. **Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha**. São Paulo: Edição da Universidade do São Paulo, 2001.

GOETHE, J. W. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GUIMARÃES, Fernando. “*Metamorfose do discurso literário através do Simbolismo, do Saudosismo, e do Modernismo*”. In **História da Literatura Portuguesa – Volume 6**. Editor: Francisco Lyon de Castro, Lisboa: Publicações Alfa, 2003.

_____. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

HELDER, Herberto, **Photomaton & Vox**, Porto: Porto Editora, 2015.

JAKOBSON, Roman. *Closing statement: linguistics and poetics*. In **Style in Language**, ed. Por Sebeok Thomas. Cambridge, MA: MIT Press, 1960, pp.350-377.

JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In **Intertextualidades**, «Poétique», N.º.27, Coimbra: Almedina, 1979, pp.5-49.

GASSET, José Ortega y. *A desumanização da arte* [Trad. Manuela Agostinho & Teresa Salgado Canhão]. Lisboa: Editora Nova Vega, 2018.

LEAL, Ezabela Guimarães Guerra. *O naufrágio das caravelas*. In **O MARRARE - Periódico do Setor de Literatura Portuguesa da UERJ**, Número 7, 2006, pp.22-28.

LE MOS, Esther de. **A «Clepsydra» de Camilo Pessanha**. Lisboa: Editorial Verbo, 1981.

LIN, Yu Tang. **My country and my people**. London: William Heinemann LTD, 1935.

LOPES, Oscar. *O quebrar dos espelhos. Ler e Depois*. Porto: Edição Inova, 1970.

LOPES, Oscar & SARAIVA, António. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2017.

MACHADO, José Roney de Freitas. *A construção do mundo humano pelos jogos de linguagem: da lógica à programática Wittgensteiniana*. Belo Horizonte: Sapere Aude, v.7 – no.14, p.845-853, Jul./Dez. 2016.

MARTINS, Fernando Cabral. **Poesia Simbolista Portuguesa**. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.

MARRIETI, Melissa Andrea. *A construção do sujeito poético e a noção do tempo na poesia de Paul Verlaine e na de Camilo Pessanha*. (Dissertação de mestrado em Letras não editada, programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Camilo Pessanha revisitado: O “Verlaine português” à luz de Mallarmé*. (Dissertação de mestrado não editada, programa de pós-graduação em Literatura Portuguesa) São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

MARCHIORO, Camilo. *Tempo e desilusão em Clepsidra*. Curitiba: Revista Versalete, Vol. 3, Nº.5, jul.-dez. 2015.

OLIVEIRA, Cecília Veiga de, *Camilo Pessanha e o sistema judiciário da sua época*. Administração n.º 92, vol. XXIV, 2011-2.º, 605-614.

OSÓRIO, António. **O amor de Camilo Pessanha**. Mafra: Edições ELO, 1982.

PESSOA, Fernando. *O Genio. Textos Filosóficos*. Vol. I. (Estabelecidos e prefaciados por António de Pina Coelho.). Lisboa: Ática, 1993. Pp.191.

PIRES, Daniel. **Homenagem a Camilo Pessanha**. Macau: Imprensa Oficial de Macau, 1990.

_____. **A Imagem e o Verbo: Fotobiografia de Camilo Pessanha**. Macau: Instituto Cultural do Governo da R.E.A. de Macau, Instituto Português do Oriente, 2005.

RAMOS, Manuela Delgado Leão. **António Feijó e Camilo Pessanha no panorama do Orientalismo Português**. Lisboa: Fundação Oriente, 2001.

RODRIGUES, Urbano Tavares. **Ensaio de escrever**. Porto: Inova, 1970.

ROMANO, Fernanda Maria. *Camilo Pessanha: travessias entre poesia e tradução*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

RUBIM, Gustavo. **A canção da obra – ensaios**. Viseu: Tipografia Guerra, 2008.

_____. *A Inscrição Espectral: Camilo Pessanha e a Poética do Vestígio*. Dissertação de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1999.

_____. **Experiência da alucinação**. Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

SAMUELSON, Scott. **Seven ways of looking at pointless suffering** (《关于痛苦的七堂哲学课》) [Trad. Zhang Pei]. Beijing: Yanshan Editora, 2020.

SANTOS, Gilda & LEAL, Izabela. **Camilo Pessanha em dois tempos**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2007.

SALAIVA, A. J. & LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2017.

SEABRA, José Augusto. *Macau, o Oriente e a poesia portuguesa: de Camões a Camilo Pessanha*. Prelo 20 – Revista da Imprensa Nacional-Casa da Moeda [Director Diogo Pires Aurélio]. Lisboa: INCM, 1992.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 2007.

SPAGGIARI, Barbara. **O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha** [Trad. Carlos Moura]. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação e das Universidades, 1982.

TODOROV, Tzvetan. **Os géneros do discurso**. Lisboa: Edições 70, 1978.

VETLESON, Arne Johan. **A Philosophy of pain** [Trad. John Irons]. London: Reaktion Books, 2009.

WANG, Yumei. *Songs that touch our soul: a comparative study of folk songs in two Chinese classics: Shi Jing and Han Yuefu*. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Master of Art, Graduate Department of the East Asian Studies University of Toronto, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas** [Trad. M. S. Lourenço]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

WORTON, Michael & STILL, Judith. **Intertextuality: Theories and Practices**. Manchester: Manchester University Press, 1990.

YE, Jiaying. 美玉生烟：叶嘉莹细讲李商隐 («Fumo de Jade: Ye Jiaying interpreta Li Shangyin»). Beijing: Editora da Universidade de Peking, 2018.

ZHAO, Dun Rua. *Metaphysics in China and in the West: Common origin and later divergence*. Frontiers of Philosophy in China: January 2006.

Recursos digitais

BARREIROS, Danilo. *Camilo Pessanha Sinólogo NOT*. Região e Cultura. [Acedido em 17 nov. 2020] Disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1835>

BAUDELAIRE, Charles. *The Flowers of Evil* [Trad. William Aggeler]. [Acedido em 8 jan. 2021] Disponível em <https://fleursdumal.org/poem/166>

CEIA, Carlos. Verbetes de Intertextualidade, E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. [Acedido em 17 nov. 2020] Disponível em <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade/>

CHENG, François. *A escrita poética chinesa* [Trad. Ana Peres de Sousa]. Reproduzido de: CHENG, François, L 'écriture poétique chinoise: suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang, Paris, Seuil, cop. 1977, parte I. [Acedido em 17 nov. 2020] Disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30025/1829>

ELLIS, John Martin. **The theory of Literary Criticism: a logical analysis**. California: University of California Press, 1974. [Acedido em 17 nov. 2020]. Disponível em Google Books.

FALEIROS, Álvaro Silveira. *Romantismo, Modernidade e as poéticas de Bauderaire e Mallarmé*. Lettres Françaises, No.10 (1), 2009. [Acedido em 7 jan. 2021]. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/view/2531>

FRANCHETTI, Paulo. *Editar Camilo Pessanha (contra a barbárie e a barafunda)*. Veredas. Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, v.8, p. 215-243, 2007. [Acedido em 22 nov. 2020]. Disponível em <https://paulofranchetti.blogspot.com/2012/05/editarcamilo-pessanha-metodo-e-de.html>

LANDOW, George P. *Chapter One, Section I: Ruskin and the tradition of ut pictura poesis*. [Acedido em 19 nov. 2020]. Disponível em <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.1.html>

LAO, Tseu. **Tao Te Ching** [Trad. Jerry C. Welch]. [Acedido em 11 jan. 2021]. Disponível em http://www.with.org/tao_te_ching_en.pdf e em <https://tao-in-you.com/lao-tzu-tao-te-ching-chapter-25/> e em <https://mpgtaijiquan.blogspot.com/2015/10/chapter-76-daodejing-laozi.html>

LEAL, Izabela Guimarães Guerra. *O naufrágio das caravelas*, O MARRARE - Periódico do Setor de Literatura Portuguesa da UERJ, Número 7 - ISSN 1981-870X, 2006. [Acedido em 11 jan. 2021]. Disponível em <http://www.omarrare.uerj.br/numero7/pdfs/artigos03.pdf>

LILIANE, louvel. *A Reading Event: The Pictorial Third*. Sillages critiques [En ligne], 21 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 10 janvier 2019. [Acedido em 7 jan. 2021] Disponível em <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5015>

NOBRE, Cristina. *Leitura de Camilo Pessanha por estudantes chineses*. **III Conferência Internacional Pontes Europa-China**, 2016 (a). [Acedido em 7 jan. 2021] Disponível em <https://core.ac.uk/download/pdf/75549080.pdf>.

_____. *Leitura de Camilo Pessanha por estudantes chineses*. **III Conferência Internacional Pontes Europa-China**, 2016 (b). [Acedido em 7 jan. 2021] Disponível em https://iconline.ipleiria.pt/bitstream/10400.8/2482/2/Leituras%20CAMILO%20PESSANHA%20POR%20ESTUDANTES%20CHINESES_CN.pdf

PESSANHA, Camilo. «Queda». *Folha da Poesia*. [Acedido em 11 jan. 2021]. Disponível em <https://folhadepoesia.blogspot.com/2014/01/o-meu-coracao-desce-camilo-pessanha.html>

PIRES, Daniel. Camilo Pessanha. Biblioteca Nacional de Portugal. Arquivo online. [Acedido em 10 out. 2020]. Disponível em <http://purl.pt/14369/1/apresentacao.html>

TU, Wei-Ming. *A chinese perspective on Pain*. Acta Neurochirurgia. Suppl. 38, pp. 147-151. [Acedido em 10 out. 2020]. Disponível em https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-7091-6975-9_26

WATTS, Alan. Live original TV series – *Thing and thinks*. Youtube. [Acedido em 6 nov. 2020]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bjdYhmKDz60>

_____. Live original TV series – *On pain*. Youtube. [Acedido em 6 nov. 2020]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=2jSG73hSD_Y

YAO, Jing Ming. *Camilo Pessanha e oito elegias chinesas*. Revista de Cultura, n. 37, 1998, pp. 154-162. [Acedido em 7 jan. 2021] Disponível em <http://www.icm.gov.mo/rc/viewer/30037/2042>

Unknown. Charles Baudelaire. In: ESCRITA.ORG [Acedido em 8 jan. 2021]. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/charles-baudelaire>

Unknown. Citações de Schopenhauer. [Acedido em 10 jan. 2021]. Disponível em <https://www.pensador.com/frase/MjQyNDIyMw/>

Unknown. Contos budistas. [Acedido em 11 jan. 2021]. Disponível em <https://olharbudista.com/2017/02/09/67-koans-zen/>

Unknown. Dicionário chinês. [Acedido em 11 jan. 2021]. Disponível em <https://cd.hwxnet.com/view/pdlffpoioeogiada.html>

Unknown. Explicação de “Chiliocosmos”. [Acedido em 11 jan. 2021]. Disponível em <https://www.buddhagroove.com/the-buddhist-universe/>

Unknown. **The Lotus Sutra**. [Trad. Tsugunari Kubo & Akira Yuyama]. California: Numata Center for Buddhist Translation and Research, 2006. [Acedido em 7 jan. 2021] Disponível em https://www.bdk.or.jp/document/dgtl-dl/dBET_T0262_LotusSutra_2007.pdf

Unknown. *Decadentismo*. In: ENCICLOPEDIA [Acedido em 8 jan. 2021]. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo4624/decadentismo>

Unknown. *DOR*. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. [Acedido em 11 jan. 2021]. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dor&oldid=59911584>

Unknown. *Maya (Religion)*. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. [Acedido em 11 jan. 2021]. Disponível em [https://en.wikipedia.org/wiki/Maya_\(religion\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maya_(religion))

Unknown. *Pintura Simbolista*. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2020. [Acedido em 8 jan. 2021]. Disponível em https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_simbolista

Unknown. «汉字数量近十万，日常使用仅几千» (O número de caracteres chineses é quase 100.000, e o uso diário é de apenas alguns milhares). [Acedido em 10 jan. 2021] Disponível em <http://wenhua.yongzhentang.com/3/1/2/2/2009/0703/134691.html>

